



الدكتور احمد الزعبي

التيارات المعاصرة في القصة القصيرة
في مصر

١٩٩٥

التيارات المعاصرة في القصة القصيرة

(في مصر)

د. أحمد الزعبي

١٩٩٥

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤١٥هـ - ١٩٩٥م

موافقة دائرة المطبوعات والنشر
رقم الإجازة المتسلسل ١٩٨٧/٦/١٧٩

رقم الإيداع لدى مديرية المكتبات والوثائق الوطنية
١٩٨٧/٦/٢٤٨

٨٠١.٩٥٣

احم

احمد محمد الزعبي
التيارات المعاصرة في القصة القصيرة (في مصر)

احمد الزعبي ارشد

١٩٩٥ (١٧٥ ص)

ر-أ-١٩٨٧/٦/٢٤٨

القصة العربية - نقد-أ-العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

قدم هذا البحث لنيل درجة الماجستير في الادب العربي
بجامعة القاهرة عام ١٩٧٧ ، بإشراف الدكتورة سهير القلماوي ،
وقد منحت الدرجة بامتياز .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- مقدمة البحث	
الباب الأول	
(أ) قضايا في القصة القصيرة	١
١ - مفهوم القصة الحديثة	١
٢ - القصة القصيرة والالتزام	٢
٣ - القصة ما بين الاديب والقارئ	٣
(ب) تطور فن القصة القصيرة	٦
١ - لمحة تاريخية	٦
٢ - التأثير بالغرب	٦
٣ - التحول الاجتماعي	٩
(جـ) واقع القصة القصيرة في مصر بعد ١٩٦٠	١٢
الباب الثاني	
التيار التعبيري	١٥
المرحلة التعبيرية الأولى	١٥
ادوار الخراط - حيطان عالية	١٧
يوسف الشاروني - الزحام	١٨
يحي حقي - الفراش الشاغر	١٩
يوسف ادريس - لغة الآي آي	٢١
المرحلة التعبيرية الثانية	٢٢
مدخل	٢٥
(١) المضمون الفكري	٢٦
أ - الهموم الذاتية والهادية	٢٧

والاجتماعية

٣٥	ب- الهموم الفكرية والفلسفية
	مشاعر الغربة
٤٠	التمزق والقلق (صراع الذات)
٤٦	فلسفة الموت
٥٧	(٢) الشكل الفني

مقدمة

٥٩	١ - الحوار
٦٢	٢ - المونولوج الداخلي وتيار الوعي
٦٥	٣ - الحركة
٦٥	٤ - الارتداد (الغلاش باك)
٦٦	٥ - البناء الاسطوري
٦٧	٦ - الصياغة الفنية والبناء اللغوي
٦٩	٧ - البناء التاريخي

الباب الثالث

٧١	التيار التجريدي
٧١	مقدمة

٧٥	(١) المضمون الفكري
----	--------------------

٧٦	أ- قضايا اجتماعية وسياسية
٧٦	١ - مفهوم الحرية
٧٨	٢ - الصراع الطبقي والمادي
٧٩	٣ - الصراع السياسي
٨٠	٤ - الصراع العاطفي

٨٣	ب- قضايا فكرية وفلسفية
٨٤	١ - فلسفة الموت
٨٨	٢ - الوجود والعدم
٩٢	٣ - صراع الذات

٩٧	(٢) الشكل الفني
----	-----------------

٩٧	مقدمة
٩٨	١ - الحوار

١٠١	٢ - الحوار الداخلي (المونولوج) وتيار الشعور
١٠٥	٣ - أسلوب الارتداد (الغلاش باك)
١٠٦	٤ - الشخصية والحدث
١١١	٥ - البناء الاسطوري (الرمز والاسطورة)
١١٣	٦ - تقنيات فنية في البناء اللغوي والأسلوب
١١٤	البناء اللغوي
١١٥	الصياغة الفنية
١١٥	الفصحى والعامية
١١٦	أساليب وتقنيات أخرى

الباب الرابع

١٣١	محاولات في التيار اللامعتول والعبثي
١٣١	(أ) التيار اللامعتول
١٣١	مقدمة
١٣٢	١ - مفهوم اللامعتول
١٣٣	٢ - موقع قصة اللامعتول
١٣٤	٣ - محاولات محمد حافظ رجب
١٣٦	٤ - الشكل والمضمون
١٣٦	نجيب محفوظ
١٣٨	(ب) محاولات أخرى في قصة اللامعتول
١٣٨	يوسف ادريس
١٤٠	وحيد حامد
١٤١	ابراهيم عبد العاطي
١٤٢	مجيد طوبيا
١٤٤	(جـ) محاولات عبثية
١٤٤	مدخل الى التيار العبثي
١٤٧	محاولات في العبث
١٤٧	(محاولة وحيد حامد)
١٥٠	الخاتمة
١٥٧	المصادر والمراجع

المقدمة

- ١ -

لم تدرس القصة القصيرة بين ١٩٦٠ - ١٩٧٥ دراسة متكاملة، ولم نعثر على كتاب متخصص يبحث في اتجاهات القصة الحديثة في هذه السنوات الخمس عشرة، على الرغم من هذا النتاج القصصى الوفير في ادبنا الحديث الذي يستوجب الدراسة المستقلة للتعرف على ادباء القصة الجدد، وعلى تيارات القصة الحديثة التي شاعت في كتاباتهم في هذه الفترة.

وقد درست القصة القصيرة قبل الستينات في رسالة لسيد حامد النساج، وكانت دراسة مبدئية متخصصة، غير ان الدراسات التي جاءت بعده، كانت على شكل مقالات نقدية متفرقة تتناول القصص الجديدة بطريقة جزئية، كما نجد في دراسة غالي شكرى (قصص قصيرة) او دراسة عبدالرحمن ابو عوف في كتابه (البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة) واتخذت جانبا جزئيا في بعض المؤلفات الادبية التي تتناول الادب بشكل عام. بالاضافة الى بعض الدراسات النقدية لقصة او لمجموعة قصص متفرقة في المجلات والصحف.

من هنا اصبحت الحاجة ملحة لدراسة فن القصة الحديثة، ومحاولة تحديد تياراتها المختلفة، واستشراف مستقبلها بين هذه التيارات الكثيرة التي تتوالى عليها.

ولقد وجدنا ان القصة القصيرة بعد الستينات الى يومنا هذا، قد تطورت وتنوعت واكتسبت اشكالا حديثة ومفاهيم جديدة جعلتها تختلف اختلافا كبيرا عن القصة القصيرة قبل هذه الفترة. فالقصة الجديدة او القصة المعاصرة قد تشكلت شكلا جديدا على ابدى ادباء الستينات، واصبحت تعكس مواقف حضارية مختلفة باساليب حديثة وتقنيات جديدة لم تعرفها القصة من قبل. واثبت الادباء المحدثون في هذه الفترة، ومن خلال هذا الخضم القصصى الضخم، ان القصة القصيرة في تطور وتقدم مستمرين سريعين، فانتقلوا بسرعة من مرحلة التجريب والمحاولة الى مرحلة الابداع والتمكن.

لذلك كان علينا ان نرصد حركة التطور التي مرت بها القصة القصيرة ومراحل انتقالها من التقليدية والواقعية الى التعبيرية والتجريدية ثم الى المحاولات الجديدة في اللامعقول والعبث، وذلك من خلال تجارب الادباء الجدد - بعد الستينات - ومن خلال تطور الادباء المخضرمين ومراحلهم الفنية، الذين انتقلوا من القصة التقليدية واندمجوا في القصة الحديثة والفوا في معظم اتجاهاتها المعاصرة.

واملنا ان تكون هذه الدراسة نقطة انطلاق وتعريف وتهيئة. انطلاقا للدارسين لمزيد من البحث في فن القصة الحديث، واساليبه الفنية المختلفة، لكي يقوموا بدور ايجابي

في تقنين هذا الفن وبلورته وتقريبه الى الالهام . وانها تعريف للقاريء بهذا الفن الجديد الذي يبدو في كثير من الاحيان عسيرا او معقدا ، حتى يوفر على الاديب كثيرا من الوقت ، ولينقارب عالم الاديب وعالم القاريء في عملية خلق وتطوير وتجديد وانطلاق الى مبادي واساليب فنية جديدة اخرى يسهم بها الاثنان معا .

وهي في الوقت نفسه تهديد للطريق امام كل من القارئ والباحث لتجاوز مشاعر الرهبة من هذا الفن العسير الغامض الذي يشكو من غموضه الكثيرون ، فهو من واقعنا ومن حياتنا ومن عالمنا الداخلي بحيث يفرض علينا ان نتعرف عليه لنزداد معرفة بانفسنا وبالعالمنا وبمشكلاتنا .

- ٢ -

وتبدأ دراستنا للقصة القصيرة وتياراتها المختلفة من حيث انتهت دراسة النساج ، التي تناول فيها تاريخ القصة القصيرة واتجاهاتها في كتابين : الأول : (١) ويدرس فيه القصة القصيرة منذ بدايتها او منذ مراحلها الريادية الأولى ، وبالتحديد من ١٩١٠ - ١٩٣٣ . والثاني (٢) : يدرس فيه اتجاهات القصة القصيرة من ١٩٣٣ - ١٩٦١ ، ويختتم الكتاب الثاني باستشراف للقصة الجديدة بشكل عابر .

وقد درس النساج الاتجاه الرومانسي والتحليلي والواقعي - على اختلاف انواعه - وبعض قضايا الفكر عند عدد من الادباء المخضرمين . ونحن بدورنا نحاول ان ندرس القصة القصيرة بعد ذلك اي من ١٩٦٠ - ١٩٧٥ ، لكي تستمر سلسلة دراسات فن القصة القصيرة ومراحل تطورها ، ولنحتفظ بالخط التاريخي والفني للقصة القصيرة في مصر .

وقد ابتدأنا الدراسة بالتيار التعبيري في القصة القصيرة لا لأن دراسة النساج توقفت عند مشاركته بعد ان انتهى من الاتجاه الواقعي بانواعه - انطباعي ، انحيازي ، شمولي - فحسب ، وانما لان التيار التعبيري قد شاع وساد في الستينات جنبا الى جنب مع التيارات الاخرى المختلفة .

ويتكون البحث من اربعة ابواب رئيسية :

فالباب الاول بمثابة مدخل عام الى الدراسة ، عرضنا فيه بعض قضايا القصة المعاصرة ، مفاهيمها ، التزامها ، غموضها ، وما يثار حولها منذ استخدامها للأساليب الحديثة ودخولها مبادي جديدة . وفي الفصل الثاني بينا كيف تطور فن القصة القصيرة حتى مراحلها الاخيرة ، فنعرضنا لاسباب هذا التطور من تأثر بالأدب الغربي المعاصر وتأثر بمرحلة التحول الاجتماعي التي عملت على تطوير العقلية الاجتماعية وانفتاحها على الحضارات والغالم ، التي ادت بالتالي الى تطور في الفكر والفن ، بالاضافة الى الظروف السياسية والاجتماعية التي اجتاحت البلد وساهمت في عملية التغيير الاجتماعي والفكري .

اما الباب الثاني فقد تناولنا فيه التيار التعبيري، ورأينا ان نقسمه الى مرحلتين من الناحية الزمنية والفنية:

مرحلة اولى: وهي توضيح للحركة التعبيرية في بداياتها واستقلالها وبلورتها في اعمال الخراط، يحيى حقي، والشاروني، وادريس.

مرحلة ثانية: وهي دراسة مستقصية للتيار التعبيري بعد ان تنوع وتشعب واختلعت اساليبه واتجاهاته وتعدد كتابه، وعرضنا لكثير من الادباء التعبيريين من خلال تجاربهم الفكرية والفنية ومواقفهم الحياتية والفلسفية، موضحين تلك المواقف والتجارب بأمثلة تطبيقية من قصصهم.

ثم درسنا قضايا الشكل الفني في قصص التعبيريين، والاساليب الجديدة التي استحدثت في قصصهم من مونولوج داخلي الى حوار رمزي الى صياغة فنية وتقنيات في اللغة والتعبير، وما الى ذلك من عناصر فنية تدخل في مجال شكل القصة التعبيرية الفني وقد صاحبت هذه الدراسة نماذج تطبيقية توضح الاساليب الجديدة.

وعرضنا في الباب الثالث للتيار التجريدي الذي تلا التيار التعبيري من الناحية الزمنية، وحاولنا تقريبه الى الأذهان من خلال دراسة مختلف القصص التجريدية التي طرحت هموم الانسان المعاصر ومشاكله وعلاقاته ومواقفه ومفاهيمه وفلسفاته، ثم انتقلنا الى دراسة الشكل الفني في قصص التجريدين وما ادخل عليه من اساليب وتقنيات حديثة، فانبسج مفهوم المونولوج ونيار الوعي و الاسترجاع، وتفنن الكتاب باساليب الصياغة الفنية واللغوية، وتطورت كل التقنيات التي استعملها التعبيريون بطريقة معتدلة، فتطرفت في القصة التجريدية واصطبغت بصبغة التعقيد والغموض والتفتيت على الرغم من التناغم النفسي لأجزاء القصة وجوها الداخلي. الا ان القصة التجريدية ما تزال تحتفظ بطابع العمق والغرابة مما يجعلها غير رائجة رغم مكانتها الفنية في القصة المعاصرة ووفرة انتاجها.

واوضحنا قضايا الشكل التجريدي الفنية بأمثلة من القصص التي اتخذت الطابع التجريدي في اسلوبها ومضمونها.

اما الباب الرابع فقد عرضنا فيه للمحاولات والتجارب التي تنهج اسلوب اللامعقول في بناء القصة وشكلها الفني، وقد اوضحنا ابعاد فن اللامعقول في اوربا وصداه في قصتنا المعاصرة، وذكرنا نماذج من قصص اللامعقول التي ساهم فيها بعض الادباء المعاصرين. ثم تحدثنا عن التجديد في الشكل الفني للقصة المعاصرة في محاولات ادباء اللامعقول حيث خرجوا عن البناء القصصي خروجاً تاماً في اسلوبهم الجديد.

واختتمنا هذا الباب بالإشارة الى بعض المحاولات العبثية في القصة القصيرة، التي

ما تزال فى خطواتها الاولى او ربما تفكر فى ان تخطوها لكنها تحجم عن ذلك لخطورة هذا التيار من الناحيتين الفنية والفكرية، فهو ما يزال يجد صعوبات كثيرة فى الفهم والاستيعاب، وكثيرا ما يفهم بطريقة خاطئة وقد اوضحنا ذلك ببعض الامثلة .

- ٣ -

والمقصود بـ (التيارات المعاصرة) فى هذا البحث هو تيارات القصة فى العصر الحاضر الذي حددناه من الناحية الزمنية منذ عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٧٥ ولكن هذا البحث لا يحصر جميع كتاب القصة القصيرة، ولا كل القصص التي كتبت فى هذه الفترة وهى كثيرة كثرة بالغة، وانما دراستنا لتيارات القصة الحديثة كانت دراسة ميدانية تطبيقية ومذهبا فى ذلك يعتمد على الانتقاء والاختيار للنماذج القصصية التي تعكس بشكل بارز جانبا فنيا او فكريا من جوانب التيارات المعاصرة، لذلك اغفلنا الكثير من القصص لانها لا تضيف شيئا فى تطور الشكل او المضمون .

ومبدأ الاختيار هذا استوجب تجاوز كثير من القصص، واستوجب ايضا تجاوز بعض القصاصين الذين لم يصدروا قصصهم فى مجموعات مستقلة وانما تناثرت قصصهم فى مجلات متفرقة مما يجعل محاولة الالمام بها امرا عسيرا، هذا الى جانب ان رؤيتهم الفنية لم تستقر بعد ونتائجهم مازال فى مرحلة التشكل والتخلق .

وعلى الرغم من شيوع التيارات الحديثة فى فترة الستينات وأوائل السبعينات من تعبيرية وتجريدية ورمزية ولا معقول، فان الاتجاهات الادبية الأخرى كانت ما تزال حية شائعة ايضا، كالرومانسية والواقعية، والواقعية الاشتراكية وهى تسير جنبا الى جنب مع التيارات الجديدة التي وقفنا دراستنا عليها .

فالقصة الرومانسية ما تزال حتى يومنا هذا تكتب وتصدر فى مجموعات مختلفة وكذلك القصة الواقعية على اختلاف انواعها لا تزال تجد جمهورا عريضا فى المجتمع لبساطة اسلوبها ووضوح غاياتها وهى لا تستدعي الجهد الفكري الكبير، ولا تتطلب معاناة لاستيعابها او فهمها، هذا اذا تذكرنا ان فئات المجتمع على درجات مختلفة متباينة فى المستويات الثقافية وقدرات الاستيعاب والوعي والقراءة، وان الكثرة الغالبة تعودت على نوع من الكسل فى التلقي واكتفت بما تقدمه وسائل الاعلام فى مجتمعنا من اذاعة وتلفزيون

وعلى الرغم من تواجد التيارات التقليدية الرومانسية والواقعية فى هذه الفترة فإن دراستنا اقتصرت على التيارات المعاصرة او الجديدة التى خطت بالقصة القصيرة خطوات تطورية وتجديدية فى الشكل والمضمون، لأنها اكثر تعبيراً عن روح العصر واكثر انصافاً بمشكلاتنا الحضارية التى تتغافم يوما بعد يوم، بالاضافة الى مواكبتها لحركة الفن

الحديث الذي يبحث عن الجديد دائما في محاولة لرفض الجمود الفكري والفني، والابتعاد عن التكرار والملل والمباشرة وجميع الخصائص التي تمتاز بها القصة التقليدية حين تكتب في مثل هذا العصر.

ومع أن القصة التقليدية لها جمهورها الذي تعود على الأفلام السينمائية ذات المضمون الساذج وحكايات الصحف القصصية، فإنها تبقى بعيدة عن روح العصر الحاضر وتغلق على نفسها الأبواب لتبكي الماضي وتتغنى به، ولا تستطيع أن تتفاعل مع الواقع الحضاري أو تتجاوب معه، ونخشى المغامرة في ارتداد آفاق الفن الحديث بموجاته المختلفة المتجددة. ولذلك تجاوزنا الأدباء المعاصرين زمنيا والتقليديين قنيا واقتصرنا على الأدباء المعاصرين قنيا وزمنيا.

- ٤ -

ولعل أهم القضايا التي تجدر الإشارة إليها في هذا البحث، قضية تداخل التيارات المعاصرة معا في كثير من الأحيان شكلا ومضمونا، حيث أدركنا أن وضع الخطوط الفاصلة ما بين التيارات الحديثة بدقة وتحديد أمر عسير، لأن الساليب التعبيرية تستخدم عند التجريدين أحيانا، وتقنيات التجريدين نجدها أيضا في القصة اللامعقولة... وهكذا نجد أن استقلال كل تيار على حدة غير ممكن في الأدب الحديث، وإنما تتداخل التيارات بعضها مع بعض وإن كانت سمات هذا التيار وميزاته تطفئ على التيارات الأخرى في إنتاج بعينه.

ونحن حين لجأنا إلى تقسيم القصة القصيرة إلى تيارات مختلفة فقد كان ذلك لسببين: الأول: محاولة لحصر الدراسة والالمام - بقدر الامكان - بهذا الخصم القصصي عن طريق تقسيمه إلى اتجاهات وتيارات بحيث يبدو البحث على شيء من التبويب والتنظيم والتحديد. والثاني: أن لكل تيار - رغم هذا التداخل - سمات وخصائص تغلب عليه، فالتيار التعبيري تغلب عليه سمة التعبيرية، والقصة التجريدية ندرجها في عداد التيار التجريدي حين نجد أن الطابع الذي يغلب عليها طابع تجريدي على الرغم من تواجد الطوابع الأخرى فيها. إلا أن هناك بعض القصص يمكن اعتبارها تجريدية أو تعبيرية أو اللامعقولة، في أن واحد، كقصة نجيب محفوظ (نحت المظلة) وقصة أبو المعاطي، أبو النجا (الوهم والحقيقة) حيث تنطبق عليهما سمات معظم التيارات الحديثة، ويمكن إدراجهما تحت أي تيار بغير مبالغة. وقد تعرضنا لهاتين القصصين وكثير من القصص الأخرى في أكثر من تيار في هذه الدراسة.

حاولنا في هذه الدراسة قدر الامكان تجنب الأحكام البقيية والآراء القاطعة . فهذه الأحكام تصلح في العلوم لا في الفنون . فلم نستطع ان نعطي الرأي الأخير في قصة معينة مثلا . ولم نقف بوجه الاديب نحدد له أسلوبه او فكره وانما حاولنا ان نعرض لابعاده الفنية والفكرية وان نحلل مواقفه وميوله . دون ان نفرض عليه شكلا محددا او مضمونا معيناً . ودون ان نصدر الحكم القاطع على قصته . ذلك ان الفن في تطور وتجدد على الدوام . وكذلك فان وجهات النظر كثيرا ما تختلف بين الاديب والناقد . وينبغي الا يتورط الناقد باصدار الاحكام او فرض تقنيات معينة . فالفن لا يطبق هذا لانه موقف متغير من الوجود بطرح قضايا اجتماعية وانسانية مختلفة . وبمايز بعملية التصعيد والتجديد والفضح وهي امور ليس لها حدود او قواعد قد اصطلح عليها . ويقول عاطف النمر في نقد نقاد القصة القصيرة انه (لا ينبغي للنقد الادبي ان يتورط بالفن لا في جنس من اجناس الادب وبالتالي الحكم عليه طبقا لهذا الفن او لا في فنين سواء . وسيمضي الادب الى تقدم ما دام الناقد يعتمد في تقويمه له على قوانين يستخلصها من ذات الابداع الفني موضوعا وقالبا وتعبيرا) . (٣)

وقد صدرت كثير من الاحكام على الادباء الجدد واتخذت في بعض الأحيان طابعا هجوميا عنيفا لأسباب مختلفة . (٤) فقد اتهم بعض النقاد القصة القصيرة في عام ١٩٦٨ بانها (قد ماتت ولم يبق لها الا ان تدفن وتحتط في متحف التاريخ الثقافي) (٥) وقد تعرض ادباء الاربعينات والخمسينات لمثل هذا الموقف من بعض النقاد . جددا ومحدثين . (٦) ومن مواقف النقد ايضا . الموقف الذي اتخذه انور المعداوي عام ١٩٤٩ حين ترمد بعض الادباء على الاساليب التقليدية . اذ قال : (قد يقول قائل انها (سمبولزم) وقد يقول آخر انها (سريالزم) اما انا فاحيي الأستاذ عباس العقاد واقول معه انها (تهجيس)) . (٧) وقد اصدر عبد الرحمن الخميسي حكمه على ادب اللامعقول قائل (انه دعوة خطيرة لتخريب ارواح الشباب) . (٨)

وقد ماتت تلك المواقف وتراجعت في حين استمر الادب في ارتقاء وتجدد . فأسباب الهجوم كانت تقتصر على أسباب سياسية او اخلاقية او تقليدية . لكنها تنقصر الى النقد الجمالي او الحس الفني للقصة الحديثة . ونحن نترك للأدب الجديد مهمة الدفاع عن نفسه . وهو قادر على ذلك . بعد ان اثبت وجوده واستمر في تصاعد وتطور . ولم يخالف حتمية التطور التاريخي للفنون . لكي يستجيب لكثير من المهاجمين والرافضين لاشكاليه وتقنياته الحديثة . ولا يجوز لبعض النقاد ان يصدروا احكاما - مهما كانت - على القصة الحديثة او على الأدب بشكل عام من بعيد . لأن الحكم على الفن بمجرد صدوره عن بعض الأهواء والمفاهيم الخاصة او العامة يغتفر الى الموضوعية وسرعان ما يتهاوى

وبسقط. وانما نحن نود من الناقد او الدارس أن يقرأ القصة الحديثة ويتمثلها تماما ويتعمق في أبعادها، ومن ثم يقول كلمته لوجه الفن حتى نحكم على الشيء عالمين به فاهمين له.

- ٦ -

لقد وجدنا أن القصص المعاصرة تدور في تيارين رئيسيين- بعد المرحلة الواقعية- وهما التيار التعبيري والتيار التجريدي، فدرسنا هذين التيارين بشيء من الاستقصاء والتفصيل، ثم وجدنا تيارا ثالثا في طريقه الى التكوين والتشكل وهو تيار اللامعقول فدرسناه ايضا باستقصاء محدود لأنه محدود ايضا في قصتنا القصيرة بالقياس الى التيارين الآخرين، واثناء البحث والدراسة في القصص والمجموعات القصصية المختلفة، وجدنا بعض المحاولات القصصية القليلة جدا تنهج النهج العبثي، الذي عرف في الأدب الأوروبي المعاصر بشكل واسع فأشرنا اليها، وحاولنا ان نتعرف على (العبثية) مذهباً فنيا بكلمات قصيرة. فهذا التيار لم يعرفه ادبنا المعاصر بشكل يستدعي الدراسة الا في محاولات ما زالت في خطواتها الأولى. اما التيار الرمزي فإنه لم يكتب في قصتنا بطريقة مستقلة او متخصصة فلم نجد القصص التي تستدعي التسمية المستقلة، وقد دخل الرمز في جميع الاتجاهات الأخرى بشكل جزئي، وحاولنا ان ندرسه من خلال التيارات الثلاثة المذكورة لأنه يكاد يكون القاسم المشترك بين جميع التيارات.

ملاحظات المقدمة

- ١- سيد حامد النساج/ تطور فن القصة القصيرة في مصر من ١٩١٠ - ١٩٣٣.
- ٢- سيد حامد النساج/ اتجاهات القصة المصرية القصيرة من ١٩٣٣ - ١٩٦١.
- ٣- مجلة الأدب المصرية/ السنة الثانية/ العدد الثاني/ مايو ١٩٥٧ ص ٨٧.
- ٤- فقد قال على الراعي في عام ١٩٥٧ (ان ادباء الشباب يتحدثون عن الادب الجديد أكثر مما ينتجون هذا الأدب، ومن الضروري أن يخرج الشباب من دور الحديث الطويل عن الجديد الى دور ابداع هذا الجديد وخلقهم) رجاء النقاش/ أزمة الثقافة المصرية ص ١٠٢ ويرفض النقاش هذا القول. الا أن الناقد هنا يهاجم ويدافع في آن واحد.
- ٥- جلال العشري/ قصص قصيرة ص ٢١٤، وقد تراجع واعتذر فيما بعد.
- ٦- مثل موقف المعداوي عام ١٩٤٩ وموقفه ايضا عام ١٩٦٤ حين تصاعد الادب الجديد أكثر فأكثر، قال (انني ارفض مثل هذا الأدب)/ صحيفة الجمهورية/ القاهرة/ الخميس ١٢ مارس ١٩٦٤ ص ٦.
- ٧- مجلة الرسالة/ القاهرة ٢٨ مارس ١٩٤٩.
- ٨- صحيفة الجمهورية/ القاهرة ٣ يناير ١٩٦٣.

الباب الأول

(أ) قضايا في القصة القصيرة

- ١ - مفهوم القصة الحديثة
- ٢ - القصة القصيرة والالتزام
- ٣ - القصة ما بين الأديب والقارئ

(ب) تطور فن القصة القصيرة

- ١ - لمحة تاريخية
- ٢ - التأثير بالغرب
- ٣ - التحول الاجتماعي

(ج) واقع القصة القصيرة في مصر

بعد ١٩٦٠

الباب الأول

أ- قضايا في القصة القصيرة المعاصرة

استطاعت القصة القصيرة أن تحتل مساحة واسعة من خريطة التأليف الأدبي، بل كادت تصبح اليوم (أكثر الفنون الأدبية رواجاً في الغرب ذلك أننا نعيش في عصر سريع آلي، والوقت محدود وثمين) (١) فلم يعد لدى الإنسان المعاصر الوقت الكافي لكي يقرأ المجلدات الطويلة والروايات التي لا تنتهي وإنما أصبح يفضل القراءة المحدودة - من حيث الكم - لأن وقته محدود، فكانت القصة القصيرة أقرب الفنون الأدبية لسد هذه الحاجة وأصبح لها قطاع عريض من القراء في المجتمع. وكانت لقصرها وسرعة تلقيها أن أقبلت عليها فئات اجتماعية مختلفة في المستوى والثقافة والسن.

وقد تطور فن القصة القصيرة في إطار التطور الذي طرأ على جميع الفنون الأدبية الأخرى، فلم تعد وسيلة ترفهية أو نسلية في أوقات الفراغ، ولم تعد تصلح للتصفح قبل النوم أو أثناء الاسترخاء، بل إن القصة القصيرة (موضوع حي معروض في صورة عضوية متفاعله الأجزاء متكاملة العناصر) (٢) وهي بحاجة إلى وعي كبير وثقافة واسعة لكي يستوعب القارئ أبعادها الحديثة وتلميحاتها وغاياتها العميقة المركزة في أقل العبارات، ولن نستفيد شيئاً من القصة الحديثة إن لم ننسج بلنص فكري وثقافة عميقة نستشف بها أدق العبارات التي توحي بمواقف الكاتب ومشاعره وأبعد المعاني المركزة المكثفة في محتوى القصة.

ونحتفظ القصة القصيرة بكيانها المستقل وموقعها الراسخ بين الفنون الأدبية (فهي ليست مختصر رواية، طويلة، وإنما هي فن قائم بذاته) (٣) وتضيف سهير القلماوي مؤيدة الناقدة الأمريكيه (إن فن القصة القصيرة الذي تهجم عليه أكثر كتابنا هو أصعب الأنواع الأدبية) (٤) وترى أن أقرب الفنون للقصة القصيرة هو الشعر (فموضوع القصة القصيرة - مثل القصيدة - انفعال كامل وتام واحد مركز، وما الصورة - شعراً أم نثراً - إلا وسيلة للتعبير عن هذا التركيز الموحد) (٥).

فالقصة القصيرة ليست عملاً سهلاً، وإنما هي عمل مركز مكثف دقيق - كما يرى أغلب النقاد - ولا مجال فيها للحشو أو الزيادة، وكل كلمة فيها تؤدي دوراً يخدم فنية القصة أو مضمونها.

وتتطوي القصة القصيرة على لمحات مثيرة مركزة تفضح شرخاً في الحياة أو عيباً يعاني منه المجتمع، وتطرح أزمة الإنسان المعاصر ومواقفه الحضارية تجاه الكون والحياة. والقصة ترتبط بانفعال داخلي، وإحساس حاد في أعماق الأديب يعكسه بسخرية مزيرة حيناً وجرأة لاذعة حيناً آخر. وتضعنا وجهاً لوجه أمام قضايا الوجود وأزمات العصر

ومشاكل الحياة، بحيث نشعر أنه ليس باستطاعتنا ان ندفن رؤوسنا بالرمل اذ لابد أن نكون طرفا في المعركة والمواجهة والواقع.

وقد حظيت القصة القصيرة باهتمام كبار الروائيين، ولجأ بعضهم الى القصة القصيرة في فترات بحثهم عن وسيلة جديدة أو شكل جديد لرواياتهم فكأن تجربتهم في القصة القصيرة ونجاحهم يعطيهم الجرأة والتجربة للكتابة في الشكل الروائي الجديد، وقد عبروا في القصص القصيرة عن قضايا معينة ومواقف محدودة، غير أنهم في الرواية كانوا أكثر حركة واستقصاء، لما للرواية من مجالات أرحب لعرض الأفكار والمشاعر والهموم التي قد تطول وقد تقصر، وتتحدد هذه المواقف في القصة القصيرة من حيث الكم إلا ان مقدرة الكاتب تبقى الفيصل القوي في نقل افكاره ومفاهيمه في أقصر العبارات وأشمل المعاني، وكان من هؤلاء الروائيين "جون هوسون" في فرنسا، و "جنتر جراس" في ألمانيا، و "مورافيا" في إيطاليا، و "همنجوي" و "فوكنر" في أمريكا و "نجيب محفوظ" في مصر... وغيرهم كثير... فقد زلجوا ما بين كتابة الرواية والقصة القصيرة الى جانب النشاطات الفنية الأخرى، وهذا الاهتمام بمثابة اعتراف بمكانة القصة القصيرة وشخصيتها وموقعها المستقل بين الفنون الأدبية المختلفة.

وتعد القصة القصيرة اليوم من أعمدة الفن الأدبي، ولا تقل أهميتها عن المسرحية والرواية والقصة، حيث أن جميع هذه الفنون تعكس صورة الانسان والوجود بكل ابعادهما وجوانبهما.

وافترضى تطور الفنون تطورا في القصة القصيرة، بل أنها من أكثر الفنون مواكبة للتجديد واستجابة للتطور والتغيير، فالقصة الحديثة اليوم ليست بعيدة عن عبثية المسرح وتجربدية التصوير ولامقامية الموسيقى وشيئية القصة بل تأثرت بغالبية الموجات الحديثة، واتخذت اشكالا مختلفة من طرائق التعبير والتقنيات الجديدة كالتجريد واللامعقول والعبث وغير ذلك من تيارات الأدب المعاصر.

وستحتفظ القصة القصيرة بمكانتها وشخصيتها الأدبية ما دامت قادرة على التطور والتنوع والارتقاء، وما دام الأديب يتمتع بحس فني للتجديد والابداع، ورؤية شمولية واعية لتناقض الوجود وحركة الحياة وصراع الذات في عصر التكنولوجيا.

- ٢ -

تحاول القصة القصيرة -كغيرها من الفنون الادبية- النفاذ الى جوهر الأشياء، وإلى أعماق الانسان وإلى همومه ومشاعره، وإلى جوهر الحياة بتناقضاتها ومفاهيمها المختلفة، والقصة في الغالب تحاول بلورة بعض المواقف الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية من وجهة نظر الأديب وموقفه، سواء كان موقفا فرديا او موقفا جماعيا.

وقصة اليوم قد تكون صرخة احتجاج في وجه الحضارة والانسان في هذا العصر، الانسان الذي يبحث عن انسانيته وقيمه وسط الضجيج والآلات والحروب، وقد تكون وخزة لاذعة شديدة ساخرة تضع الانسان امام حقيقة الأشياء وفي لب الحياة الدائرة، وهي في كلا الحالين ترفض معظم جوانب الواقع القائم لتعيد بناءه من جديد بشكل أفضل.

وكان لرواج القصة القصيرة وانتشارها بين قطاعات عريضة من المجتمع دور كبير في بلورة المفاهيم المختلفة وتنوعية الناس لتحسس مشكلاتهم وطرح تساؤلاتهم او الاجابة عنها وتوضيح كثير من القضايا والمسائل القائمة. وحين تطورت القصة تبعا لتطور العصر وتعقدت لتعقد الانسان والحياة... حينذاك أثرت قضية الالتزام، وأثيرت من جديد قضايا الفن للفن والفن للحياة الى غير ذلك من جدل ونقاش لا ينتهيان.

"والالتزام بمفهومه الضيق بشكل خطرا كبيرا على القصة القصيرة وعلى الفنون الأدبية كافة، فنياً وفكرياً. اما الالتزام بمعناه الواسع وتفسيره الواعي الشمولي فله وجهة نظر موضوعية تتبع من صميم العمل الفني نفسه. فنحن لانصادف في فن من الفنون او قصة من القصص تحللاً تاماً من كل شيء اذ لا بد من الالتزام بقضية ما او بفكر ما، بصورة أو بأخرى. فكل عمل فني مهما كان شكله أو مضمونه فيه نوع من الالتزام في نهاية الأمر بموقف معين من الحياة او نظرة معينة الى الأشياء والا اصبح لغواً بلا قيمة.

اما الالتزام الايديولوجي او السياسي او الاخلاقي في أشكال مبتذلة او مترممة فليس مجاله الفن أو الأدب، وإنما له من هم البق به من رجال السياسة والاجتماع والوعظ والدعاية وغير ذلك. اما الفن فله من المجالات والسمات والخصائص ما يحفظ قيمته ويضمن له استمراريته وخلوده. فحين شوت خطب السياسة والقادة فإن مسرحية " (أوديب) (٦) أو (هاملت) (٧) أو ثلاثية نجيب محفوظ تظل ابداعات خالدة.

والقصة القصيرة اليوم ليست مقالا سياسياً او خطبة اخلاقية، تلتزم بنظرية محددة أو مفهوم ضيق تحاول الدفاع عنهما او الدعاية لهما، ولكنها عملية خلق أو نجس فني في شكلها، ورؤية وموقف من الوجود في مضمونها، إذ نحاول الكشف عن الحقيقة وتلمس المأساة وادراك أبعاد الانسان والعصر والحياة. ولا يفترض في الأدب أن يكون (دفاعاً عن قضايا البروليتاريا) (٨) كما يرى بعض المقتنين للالتزام العقائدي او الايديولوجي. وهو ليس منقطعاً عن الحياة كما يرى بعض النقاد (أن الأدب للحياة لا يمكن ان يؤدي خدمة للحياة) (٩)، وإنما الأدب والفن أشمل من ذلك وأعمق.

فالالتزام يجب الا يفسر على أنه التزام ايديولوجي او مذهبي او اقتصادي وإنما التزام فني جمالي فلسفي يعي حركة الحياة ومسار الفنون، ويدرك اعماق الذات البشرية ويطرح همومها مع الاحتفاظ بجمالية الفن لكي لا يسقط في هوة الجدل والدفاع والتناحر السياسي.

فالأدب يطرح قضايا الإنسان ومشاعره ويشارك في صميم قضايا الحياة بأي شكل من الأشكال، وهو بالتالي ليس تاريخاً ولا تفسيراً ولا دعاية. ومهما أغرق الفن وابتعد عن واقع الحياة وتغتنن في الأساليب والتقنيات فإنه يبقى داخل الحياة نفسها، وحتى حين نقول تطرفاً أن الفن للفن فقط، فهو اعتراف في نهاية الأمر أنه للحياة إلا إذا عددنا الفن خارجاً عن دائرة الحياة.

ولسنا بصدد نقاش هذه القضايا وابعادها، وإنما نقول إن القصة القصيرة مثل سائر فروع الأدب تتعرض لمعظم جوانب الحياة دون ابتذال أو فقدان لفنية العمل الأدبي وقد تخرج القصة عن الواقع وتخلق في عالم مثالي مجرد لكنها تبقى محاولة واعية لفهم الوجود وكشف أغوار النفس الإنسانية المتناقضة، لانقاذ المجتمع البشري من الانهيار والاندحار بسبب الهزات العنيفة التي يتعرض لها كل يوم على المستويات المادية والروحية كافة، والانتقال به إلى واقع أقل مرارة وأقل مأساوية.

- ٣ -

وبلاحظ المتتبع للحركات الأدبية قضية واسعة في أدبنا المعاصر، تبدو أحياناً مشكلة عسيرة تحد من امتداد الفن الأدبي وانتشاره بالشكل المرضي، تلك هي مشكلة الأديب والجمهور. فهناك قطاع عريض من المجتمع يعيش بمعزل عن الفنون الأدبية، أما لجهل بها وهي ليست مشكلة الأدب أو الأديب، وإنما هي مشكلة تتحملها الأنظمة القائمة، وأما لصعوبة استيعاب الأشكال والموضوعات الجديدة وهي قضية نسبية يتحمل مسؤوليتها أكثر من طرف، والجدل الذي ثار حول هذه القضية لم ينته حتى اليوم، ولن نخوض فيه وإنما نكتفي ببعض الملاحظات حول هذه المشكلة.

ففي مجال القصة القصيرة اتسعت الهوة بين الأديب والقارئ، فموقع الأديب المعاصر موقع متجدد متطور دائماً، وليس باستطاعته أن يتجمد مكانه أو يفضل عن عصره المتطور ويبقى تقليدياً محافظاً، ليكتب أدباً مستهلكاً أو فناً لم يعد يصلح لهذا العصر، لارضاء فئة من الناس على حساب الأدب نفسه. فكان لابد أن يواكب حركة الفنون وتطورها بل والتجديد فيها، وفي الجانب الآخر يقف القارئ الذي يختلف موقعه عن موقع الأديب فقد يكون القارئ مثقفاً متتبعا لاتجاهات الأدب الحديث، مما يسهل عليه استيعاب الأدب الجديد ويساهم بدوره جنباً إلى جنب مع الأديب في تطوير الفن الأدبي، وهذا القارئ ليس مشكلة. أما الفئة الأخرى من القراء وهي الغالبية - فإنها نحس بالقطيعة بينها وبين الأدب الجديد وبخاصة القصة القصيرة الحديثة، مما زاد في حجم المشكلة التي يعاني منها الأديب والقارئ على السواء في معظم مجتمعات العالم اليوم.

وفي مصر تعاني نسبة عالية من الناس من هذه المعضلة، فإذا تجاوزنا فئة المثقفين -الثقافة بمفهومها الحقيقي- والكتاب والنقاد، فإن بقية أفراد المجتمع ينقسمون إلى

قسمين رئيسيين:

الأول: فئة بحاجة الى أبجدية القراءة والكتابة
الثاني: فئة بحاجة الى أبجدية والابداع والفن

فكان الأدب باتجاهاته الحديثة لابد ان يواجه بنظور لافت وقطيعة كبيرة من هاتين الفئتين، ويكون بعيدا عن فئة الأميين في الادب والفن والابداع. وزادت الهوة وما تزال في ازدياد حتى اليوم، ولن يصلح الأمر الا بتطوير عقلية الفرد وتنويع المجتمع الى الحد الذي يستطیع معه استيعاب الحياة الجديدة ثم استيعاب الفن نفسه، اما الادب الذي قطع شوطا بعيدا في فنه وابداعه، وتجاوز النظرة السطحية للأشياء فليس باستطاعته ان يعود الي الوراء، وانما سيحاول الحفاظ على قيمة العمل الفني وتطوير العمل الأدبي نفسه، الى جانب مواكبة التيارات الأدبية الأخرى.

وقد تجاوز الأدب المعاصر مفهوم "تولستوي" و "وردزورث" وغيرهم من أنه (انفعال واع يوصل به الفنان احساسه الى القارئ) (١٠) كما تجاوز الأدباء احساس القارئ واهتموا بعالمهم الفني، وتمرد الفنانون على المعاني التقليدية للفن وراحوا يبحثون عن معان جديدة كما أحسوها وعانوها هم انفسهم دون اهتمام بتوضيحها، سواء كانت سلبا ام ايجابا، وسواء قدمت أو أخرت، وسواء ادركها القارئ أو لم يدركها، كما نرى ذلك عند "بيكاسو" و "بيكيت" و "فوكنر" و "يونسكو" .. وغيرهم.

ونحن نرى أن جيل الأدباء الذي تأثر ب "موباسان" و "تشيكوف" و "ادجار الان بو" في مصر كان وما يزال قريبا الى الازدهان حيث كان يعبر عن واقع اجتماعي وسياسي وحضاري قريب الى الازدهان ايضا، ولكن الجيل المعاصر أو الجيل الجديد انتقل نقلة جديدة أكثر تطورا وعمقا متأثرا بأصداء "جربيه" و "ساروت" و "لوزبورن" و "روبيربانجيه" وغيرهم، مما افقد أدبهم قليلا من عموميته، وحد من انتشاره بسبب صعوبة العمل الأدبي نفسه وعسره وبخاصة حين اتجه (كما في القصة القصيرة) الى الرمز والتجريد واللامعقول، بحيث زاد الانحسار نسبيا، غير أن هذا الانحسار المقلق هو مرحلة آنية ستزول بعد مرحلة التحول الاجتماعي الحالي، ويستسيغ الجمهور الادب الجديد بعد أن يتجاوز مرحلة الجمود تجاه الفن والحياة، بل أنه سيقبل على هذا الاتجاه الجديد كما تبشر بذلك التحولات الايجابية في المرحلة الحالية.

فعسر قصة اليوم القصيرة أو صعوبتها تعكس بلا شك حياة عسيرة صعبة، بمفاهيمها وعلاقاتها الاجتماعية وتناقضاتها (فلئن كان الوضع هدف الفن التقليدي فقد أصبح الغموض بشكل خاصة من خصائص الفن الحديث، ذلك أن الفنان قد تجاوز مجرد الحسواس الخارجية وانصل بالعالم الداخلي للمتلقي) (١١)، وليست خاصة الغموض

مقصودة لذاتها في الأدب المعاصر وإنما هي نوع من التعمق والغوص في أغوار الذات البشرية، والتحسس الشمولي الواعي لقضايا الحياة علي المستويين المادي والغيبى.

وقد جاءت القصة القصيرة المعاصرة تعبيرا عن تطلعات جديدة وهموم جديدة حيث أحس كثيرون بالنفور من القصة التقليدية -أدباء وفارثين- وراح بعضهم يبحث عن مواقع أخرى ينطلق منها، ونجارب جديدة، يواكب من خلالها حركة العصر وتطور المفاهيم، فجاءت القصص مختلفة المستويات متنوعة الأساليب يشوبها شيء من الغموض والتعقيد والعسر، غير أن هذه السمات بدأت تخف حدتها حين بدأ بعضهم يواكب حركات الأدب الحديث، ويزيد من ثقافته، واهتمامه بالفكر الانساني، ومتابعته للأنشطة الفنية في كثير من المجالات كال مسرح والسينما ووسائل الاعلام، وأحيانا مطالعة الكتب والمجلات والاشتراك في الندوات الثقافية والمؤتمرات وغيرها.

ب- تطور فن القصة القصيرة

- ١ -

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن القصة القصيرة شكل حديث في أوروبا وأمريكا، استكمل شكله في القرن التاسع عشر بل في نصفه الثاني. أما في الوطن العربي فأننا نستطيع أن نحدد بداياته بمحاولات محمود تيمور ومحمد تيمور وعيسى عبيد وطاهر لاشين مع بداية هذا القرن، وبالتحديد بعد عام ١٩١٠ أما قبل ذلك، فلا نستطيع أن نعد الاشكال السابقة كالحكايات و الحوادث الأسطورية او المقامات - التي طورت عند المويلحي وعبد الله الدليم- نوعا من القصة القصيرة بمفهومها الفني.

وقد تأثر رواد القصة القصيرة في مصر بالأدب الغربي، وقد كانت قصصهم تعكس القضايا الاجتماعية والسياسية في العشرينات من هذا القرن خاصة بعد ثورة ١٩١٩، ولم تكن قصصهم معربة او ممصرة، وإنما كانت متأثرة بالقصة الأوروبية من ناحية، وبالحكايات الشعبية والملاحم والسير في التراث العربي القديم من ناحية أخرى.

أما الانتقال الي التيارات الجديدة فقد كان بعد الاربعينات والخمسينات علي أيدي بعض المخضرمين أمثال يحي حقي والشاروني ويوسف ادريس ثم ادوار الخراط، الذين خطوا بالقصة من مراحلها التقليدية الي القصة الواقعية ثم التعبيرية، ومهدوا للقصة الحديثة بكل اشكالها وتقنياتها المعاصرة، فتطورت واشتهرت بعد الستينات، وكان الجيل الجديد هو الذي فجر واستعمل الأساليب الحديثة بجرأة وكثرة ومغامرة بعد أن انتزع بالمحاولات السابقة، الي جانب ثقافته واطلاعه على المدارس الغربية الحديثة.

- ٢ -

قبل الحديث عن التأثير بالفكر الأوروبي أود أن أشير الي ملاحظة هامة في هذا المجال، وهي انه لايعيب القصة العربية تأثرها بالقصة العالمية، ولا ينقص من قيمتها، وأنه لمن الجهل او المكابرة أن ننكر ذلك التأثير، بل ان العيب يكمن في هذا الادعاء الذي يفتقد المنطق والموضوعية. وقضية تأثرنا بالفكر الأوروبي قضية واضحة مفروغ منها.

وقد بدأ التأثير بالغرب منذ فجر النهضة، إذ بدأت الاتصالات الثقافية ونشطت حركة الترجمة الي أن استقلت بعض المؤلفات عن النقل والترجمة، وغدت محاولات في التأليف الأدبي متأثرة بالأدب الغربي، وفي الوقت نفسه، بالتراث العربي... واستقر هذا التأثير في جميع مراحل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية ثم أخيرا في التيارات المعاصرة.

واستمرت العلاقة القائمة بين الأدبين -العربي والغربي- الي اليوم وبلاخط ان تأثرنا بالاتجاهات الأدبية في أوروبا لا يكون مباشرة. وإنما يتأخر كثيرا فحين كان تيمور يكتب

في الكلاسيكية والواقعية، ومحمود كامل بغرق في الرومانسية كانت الاتجاهات الرمزية والسريالية والتجريدية قد قطعت شوطا بعيدا في أوروبا، ويرجع هذا الى الفارق الحضاري بين المجتمعين، والفارق الفكري ايضا حيث عانى المجتمع العربي طويلا في فترة الاحتلال الاجنبي.

فلم يكن من المعقول في مصر أن يهضم كتاب "جويس" (بولسيس) في العشرينات مثلا، لاشكلا ولا مضمونا، في حين كانت اعمال "بلزاك" و"فلوبير" و"تولستوى" و"دوستويفسكى" بالاضافة الي "تشيكوف" و"موباسان" تحتل مكانا واسعا في الادب في مصر في المراحل التقليدية والرومانسية والواقعية.

وقد دخلت القصة القصيرة في أدبنا العربي مع جملة ما ادخلناه من الفنون الحديثة، ثم انتشرت في أدبنا واحتلت مكانا بارزا بين الفنون الادبية المختلفة، وأصبحت القصة القصيرة في الفترة الأخيرة أكثر الفنون الأدبية رواجاً وتطوراً.

وقد أثر في القصة المصرية القصيرة مدرستان كان لهما شهرة واسعة في العالم، وهما : مدرسة "موباسان" في فرنسا و"تشيكوف" في روسيا، بالإضافة الى كثير من الكتاب العالميين الذين اثروا في القصة القصيرة في مصر ايضا، ويقول الشاروني في هذا المجال: (تتلذذت على كبار كتاب القصة القصيرة امثال: موباسان وتشيكوف وادجار الان بو وهو اقربهم الي من حيث جو الفرع الذي تتحرك فيه شخصيات قصصه، وتجاوز المعقول، وقد قرأت لكبار الروائيين ولعل دوستويفسكي أكثر من نال اعجابي لقدرته على الافحامات الفنية، واخذت القدرة على تجاوز الاساليب التقليدية في الفن من جيمس جويس و فرجينيا وولف وكافكا)(١٢). والشاروني هنا يصرح -بفض النظر عن مدى تطبيق ذلك في أدبه- بأنه تأثر بأساتذة كتاب القصة القصيرة منذ "موباسان" حتى "جويس"، وهذه حقيقة قصتنا القصيرة، فقد تأثر أدباؤنا منذ مراحلهم المبكرة في القصة الأوروبية، كما نرى هذا التأثر في كتابات تيمور والبدوي وكامل وهيكمل وجوهر ثم كتابات الشاروني وحقي وادريس ومحفوظ... وغيرهم.

وقد اجتاحت العقلية الأوروبية ثورات على التقليدية، ومحاولات جديدة رفضت الأشكال الأدبية القديمة السائدة، وحلت محلها موجات أدبية جديدة قلبت المفاهيم السابقة وتراجعت المدارس التقليدية، وجاءت الاتجاهات التعبيرية والرمزية والتجريدية، كما نلاحظ في كتابات "جويس" و"ولف" و"همنجوي" و"لورانس" و"كافكا"... وغيرهم من مجدي الادب في العالم. وكانت القصة القصيرة في مصر قد استوعبت الموجات الجديدة واحتوتها لاحقا ثم ساهم الكتاب في بلورة هذه الاتجاهات الجديدة، شكلا ومضمونا كما يتضح في مجموعات: الخراط والشاروني وادريس ثم نجيب محفوظ...

واستمر مسار القصة القصيرة في أوروبا في تطور وتجدد دائمين، ثم تنوعت اتجاهاتها وتشعبت مدارسها وتعددت، وأصبح لها أشكال فنية مختلفة، وقد استهوت هذه الأشكال الجديدة كثيرا من كتابنا، فحاضوا فيها واستمر تأثيرهم في كل المدارس الجديدة حتى يومنا هذا، وتمثلت التجارب الجديدة في الغرب في أعمال "بيكيت" و "يونسكو" و "أدلموف" و "بنتر" و "ويسكر" ثم في قصص "الآن روب جرييه" و "ناتالي ساروت" و "ميشيل بوتور" و "روبير بانجيه" و غيرهم، ثم في كتابات الغاضبين أمثال: "فوكنر" و "أوزبورن" و "جراس" ... وغيرهم من الأدباء.

وكان لهذه التجارب الطليعية الجديدة صدى في الأوساط المثقفة في مصر وكان الأدباء الشباب أسرعهم إلى استيعاب الاتجاهات الجديدة والتأثر بها، ومن ثم أنتاج قصص متنوعة جديدة - بغض النظر عن سقوط الكثير منها - استطاع هؤلاء الأدباء تطويعها - إلى حد ما - لواقعنا وظروفنا، أو إلى مرحلتنا الحضارية الحرجة، وهي محاولات جريئة رفعت مستوى القصة القصيرة إلى المستوى العالمي - في بعض الأحيان - ودفعتها دفعة قوية في طريق التطور الفني والفكري للقصة المصرية المعاصرة، ونجد صدى هذه المحاولات الطليعية والاتجاهات الجديدة في قصص الخراط ومجيد طوبيا وأبو المعاطي ويحي الطاهر وإبراهيم أصلان ومحمد البساطي وسليمان فياض ومحمد جافظ رجب وأحمد هاشم الشريف وعاصم جاد الله... وغيرهم كثير.

وقد امتدت هذه التيارات الجديدة إلى المخضرمين من الكتاب فساهموا فيها بكثرة كما نجد في قصص نجيب محفوظ القصيرة، وقصص يوسف أدريس والشاروني في الفترة الأخيرة أيضا.

وقد تراوح تأثرنا بالأدب الأوروبي بين التقليد الباهت حيناً وبين التأثر الفني الواعي بالاتجاهات الحديثة حيناً آخر، وقد تجاوزت القصة الجديدة مرحلة التأثر الكلي واعتمدت على تجارب ومعاناة وصراع في حياة الكاتب مما دفع بالقصة القصيرة إلى مرحلة الإبداع في التعبير عن أزمئتنا المعاصرة وعن أزمات الإنسان المعاصر.

وقبل أن ننهي الحديث عن التأثر بالأدب الأوروبي، تجدر بنا الإشارة هنا إلى ملاحظة دقيقة في قضية التأثر، إذ يلاحظ أن قصئتنا القصيرة لم تتأثر بالقصة القصيرة في الغرب فحسب، وإنما تأثرت شكلاً ومضموناً بجميع الأشكال الأدبية الغربية من مسرح وشعر ورواية، وتأثرت أيضاً ببقبة الأشكال، فمسرح اللامعقول عند "بيكيت" كان يوحى للقصص أن يجعل قصته تدور في جو لامعقول مثلاً، والتجريد عند "جويس" أو "وولف" كان يوحى أحياناً بالتجريد في القصة القصيرة لدى بعض كتابنا، أي أن التأثر لم يكن قاصراً على شكل القصة القصيرة في الغرب، وإنما كان شاملاً عاماً، فالأديب يتأثر بالاتجاهات الحديثة بعامة ثم يضعها في الغالب الذي يكتب فيه، فكانت القصة القصيرة

في مصر تأثر في شكل القصة القصيرة ومضمونها في أوروبا، ثم تأثر أيضا -في الشكل والمضمون- ببقية التيارات الأدبية المتواجدة في أشكال الأدب المختلفة كالتيار الرمزي واللامعقول وهو تأثر كلي لاجزئي. كذلك يلاحظ أن هذا التأثير متبادل لا بين الأشكال الأدبية فيما بينها فحسب وإنما هو واضح أيضا في مختلف الفنون. فالتيارات التجريدية والسريالية في الرسم أثرت في أوروبا في أشكال فن الكلمة بعد أن استوت تيارا واضحا في الرسم. وتأثر الرسم وفنون الصور المختلفة، سينما، تلفزيون، الخ في مصر بمثل هذه الفنون الغربية، ثم تأثر مؤلف الأدب شعرا ونثرا، قصة ورواية، أما بالرسم المصري أو مباشرة بالرسم والصورة الأوروبيين.

نستنتج من كل ما ذكرنا أن عملية التأثر الأدبي كانت مستمرة منذ بدايات الحركات الأدبية في الغرب ولم تنقطع في مرحلة من المراحل حتى يومنا هذا.

- ٢ -

لم يصل مجتمعنا الحالي إلى المرحلة التي يتقبل فيها الأدب الحديث بتياراته وتقنياته الجديدة كافة بشكل متكامل، إلا أن المجتمع العربي يسير نحو تقبل الانتاج الجديد الذي يعكس القوالب الجديدة الأكثر ملاءمة لعصرنا، ويعكس المرحلة الحضارية التي بجانها في مختلف نواحيه الفكرية والسياسية والاجتماعية، ونحن نطلق على مرحلة الانتقال هذه: مرحلة التحول الاجتماعي في المجتمع العربي في مصر.

فالتحول الذي طرأ على المجتمع -وما زال- قد شمل نواحي الحياة كلها، والذي بهما هنا التحولات التي ساهمت في تطوير الفكر العربي الحديث في مصر وفي تغيير التركيب الاجتماعي.

وحين نستقريء تاريخ تطور المجتمعات الانسانية، نجد أن التطور حصيلة لظروف داخلية وأخرى خارجية تتفاعل معا لتسهم في عملية تطوير المجتمع. وكل مجتمع يكون بدوره مؤثرا أو متأثرا في وقت واحد، وأفراده هم الطرف الرئيسي في هذا التأثير إذ يقبلون على الحضارة الجديدة ويواكبون حركات التجديد في العالم الخارجي ثم ينطلقون إلى مجتمعاتهم بمفاهيم جديدة وروح قوية لتغيير واقعهم وتطويره ونقله إلى مستوى حضاري جديد، مراعين في اثناء ذلك التركيب الاجتماعي الخاص لمجتمعهم، ومدى تجاوبه مع حركات التطور في الخارج.

و حال المجتمع في مصر في تطوره حال مجتمعات كثيرة، فقد كان لديه استعداد داخلي للتطور، بل كانت هناك حاجة ملحة للانتقال به إلى مرحلة جديدة يفتح بعدها على العالم كله، ويتعرف على جوانبه الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وقد ساهمت أجيال الرواد من المفكرين والأدباء منذ فجر النهضة في بلورة الثقافات الأوروبية

وتقريب الحضارة الى أذهان مجتمعنا المعاصر، واستطاعوا أن يؤثروا على العقلية القديمة ويغيروا كثيرا من القيم والتقاليد البالية التي كانت شائعة بين طبقات المجتمع كافة، وساهموا في تصعيد الصراع السياسي والفكري الذي أدى الى تطور الفكر الاجتماعي والعقلية السياسية مما مهد لقيام مجتمع جديد متطور.

وبعد التأثير الفكري والثقافي بالحضارة الغربية الذي أسهم في عملية التحول الاجتماعي كانت هناك عوامل داخلية تسهم في عملية التحول أيضا. فقدتواالت الاحداث السياسية والاجتماعية على مصر مع بداية القرن العشرين بكثرة وعنصر، فقد خلفت الحرب العالمية الاولى كثيرا من المحن النفسية والاجتماعية، ثم قامت ثورة ١٩١٩، واحداث ١٩٣٦ واحداث اجتماعية وسياسية مختلفة في مواجهة الاستعمار، ثم أحداث ١٩٤٨، ثم قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ (وهي أخطر الثورات السياسية التي ساهمت في تغيير المجتمع المصري والانتقال به الى مرحلة التحول الاجتماعي الجديد) ثم حرب ١٩٦٧ وأخيرا حرب ١٩٧٣.. الى جانب أحداث كثيرة مختلفة في الاقتصاد والاجتماع والفن... وكل هذه الاحداث كان لابد أن تهز كيان الانسان المصري وتعمل على تغيير الواقع الاجتماعي وإعادة بناء تركيبه على أسس حضارية حديثة مرنة.

وقد راح كثير من الادباء في مصر بعد كل تلك الظروف -وفي خلالها أيضا - يتابع الحركات الفكرية في العالم وبستوعب النظريات الجديدة والمدارس الفنية الحديثة، وبالتالي ينتج أدبا جديدا ينطلق من واقع جديد ورؤية جديدة.

وانطلقت حركة التطور الفكري -تبعاً للتطور الاجتماعي- فانتسعت التقليدية والرومانسية والواقعية ثم استوعبت جميع الاتجاهات الحديثة في الفن من تعبيرية وتجريدية وسريالية ورمزية... فكان تطور المجتمع يسير جنبا الى جنب مع التطور الفكري، وكان الادب يسهم في مرحلة التحول الجديد، ويقول غالي شكرى بهذا الصدد (وقد أدت القصة الكلاسيكية الرائدة دورها وانتهت وكذلك الأمر في القصة الرومانتيكية، إذ كان كلاهما تعبيرا أمينا عن تناقضات المجتمع القديم ومن الطبيعي ان تثمر تفاعلات الحركة الاجتماعية والفنية والصباغات الجمالية للواقع الجديد. فكانت الرومانسية والاشتراكية فالواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية هي الصياغات التي تبادلت التعبير عن الحركة الديناميكية لمجتمعنا الجديد)(١٣).

فقد كان المجتمع في حركة دائمة وتطور مستمر، وكان الادب يستجيب تلقائيا لهذا الوضع الجديد، ويعكس المفاهيم الجديدة والعلاقات الاجتماعية المتطورة الى جانب مساهمته أيضا في تحويل المجتمع وبنية، (والواقع أن جدلية العلاقة بين تطورات الواقع المصري والتطورات الحاسمة في حركتنا الأدبية تعكس بلا جدال تركيب الواقع الاجتماعي وعلاقاته الطبقة وتناقضاته التي تصنع حركته الدائبة، وشكل القصة القصيرة في نشأته

وتطوراتها كان دائما انعكاسا معقدا لحركة المجتمع المصري في تاريخه الحديث (١٤).

ونرى -كما ذكرنا- ان المجتمع دائما مؤثر ومتأثر، وكذلك كان الحال بالنسبة للواقع الأدبي والواقع الاجتماعي، فالمجتمع يؤثر في الأدب، والأدب يؤثر في المجتمع أيضا، وأصبحت العقلية الاجتماعية تستوعب الحركات الأدبية الحديثة، وتطوعها لواقعنا الجديد، على الرغم من المواقف الحذرة والمحافضة التي يواجه بها الإنتاج الجديد دائما، فمن الطبيعي أن يقابل الأدب الجديد بشيء من الدهشة والنفور في بادئ الأمر، بل والرفض أحيانا، إلا أن حركة التاريخ وحنمية التطور كفيلة بإزالة هذا النفور، واستبدال الرفض بالقبول ثم الاقبال عليه فيما بعد، فالأدب دائما طبيعي وسباق في ميادين الفكر والحضارة ولكنه سرعان ما يذيع وينتشر بين الناس، ويلقى القبول بعد الانتقال بالمجتمع إلى المستوى الثقافي والحضاري المناسب، وبعد أن يتجاوز مرحلة التحول الاجتماعي من جميع نواحيها بشكل كامل.

وكانت الظروف التي ساهمت في التحول الاجتماعي في مصر قد ساهمت في تغيير الواقع الفكري والاجتماعي، وادى كل هذا إلى التنوع في الإنتاج الأدبي فجاء الأدب الجديد تعبيرا عن مجتمع جديد وواقع جديد لا يخلو من التناقضات والتعقيدات وعدم الاستقرار ولكنه دائما يتطلع إلى مستقبل أرحب وأفضل.

ج - واقع القصة القصيرة بعد ١٩٦٠

- ١ -

إذا القينا نظرة على تطور الغنون الأدبية منذ القدم، فأننا نلاحظ ان النقد الأدبي يقوم بدور رئيسي في تطوير العمل الفني، ويساهم في تجديده تقنية ومضمونا. فمذ أرسطو ونظرياته في الفن حتى عصرنا الحديث والنقد يواكب الأدب ويقومه وبقننه وبحلله محاولا الكشف عن أبعاده، وفهم غاياته، بالإضافة الى اثراته شكلا ومضمونا لكي يبقى العمل الفني في تطور وتجدد دائمين.

وبساهم النقد في تخلص العمل الفني من مزالق ينحدر بها احبانا، ومفاهيم مستهلكة، وبحاول ان بطرق ابوابا جديدة مبلورا آخر ماوصل اليه الفن في شكل محدث وفكر طبيعي. فقد كان "لغروب" دور فعال في الآداب والغنون من الوجهة النفسية، اذ راح الاديب بحسب حساب هذه الناحية، في حين كانت تأتي طبيعية سابقا. ثم نذكر ايضا نظريات "كرونتشه" الجمالية. ونظريات الفن للفن والنظريات المادية وغيرها من النظريات النقدية التي كانت تساهم في تغيير شكل العمل الفني وتعمل على تجديده وتطويره وتزويده بمفاهيم عصرية وأبعاد جديدة ومواقف حديثة.

ولقد لعب النقد في مصر دورا كبيرا في بلورة الاتجاهات الحديثة في الأدب المعاصر. وفي مجال القصة القصيرة ساهم النقد في تطويرها، وفتح آفاقا جديدة أمامها وبخاصة في تلك المواقف النقدية الطبيعية والجريئة التي تقبلت هذا التجريد في القصة ونحسست له وتبنت مسؤولية تفريجه الى الأذهان، وتوضيح الخط الطبيعي لحركة الأدب المتطورة بحيث يغدو الفن الجديد امتدادا طبيعيا للفن القديم مع مراعاة العقلية الجديدة والعصر الجديد.

وقد قام النقاد بمحاولات جادة مختلفة - ونحن نغفل المواقف السلبية التي وقفت بوجه القصة الجديدة لتراجع أصحابها امام المد القصصي - في تقويم القصة القصيرة وتحليلها وتوجيهها الوجهة الفنية السلبية، لكي لاتصل الى طريق مغلق او موقف منكسر او ابتدال فني، وانما تكون في تطور، ونمو وتجديد باستمرار.

فالنقد يكمل الأدب ويجلو عنه صورته الغامضة احيانا، ويوضح ابعاده وما يكمن فيه من أهداف وغايات وافكار وتقنيات قد يغفلها الرمز حيناً، والنقد ايضا يعطي الاديب جرأة وشجاعة ليخوض غمار التجديد ويرتاد المجالات المتطورة والتيارات الحديثة.

وكان واقع القصة القصيرة في الستينات نشيطا سواء من حيث النقد او من حيث الانتاج القصصي. فقد شهدت القصة القصيرة في أواخر الخمسينات واولئ الستينات

نشاطا واسعا في الانتاج، وتضمنت القصص بذورا جديدة تبشر بميلاد قصة جديدة حديثة مختلفة عن السابقة ومتطورة عليها.

- ٢ -

وفي هذه الفترة بدأت القصة الواقعية بالانحسار بينما كانت القصة التعبيرية تنمو بشكل واضح سريع حتى أخذت مكانة رفيعة، كما نجد في مجموعات أدوار الخراط "حيطان عالية" (١٥) ويوسف الشاروني "الزحام" (١٦) وبعض قصص محمد البساطي في "الكبار والصغار" (١٧) وبعض القصص الأخرى (١٨) ليوسف أدريس. وهي قصص تراوحت بين الواقعية الجديدة والتعبيرية، إلا أنها كانت تمهد لقصة حديثة في مصر كما حدث في الغرب، ونستطيع أن نعبها مرحلة انتقال إلى عالم القصة الجديدة التي ضمت القصة التعبيرية والرمزية والتجريدية واللامعقولة فيما بعد.

ونوضح هنا قضية هامة فيما يتعلق بمراحل الانتقال من تيار إلى آخر أو تغلب مدرسة على أخرى، وهي أن فترة الانتقال -مثلا- من الواقعية إلى التعبيرية أو إلى القصة الجديدة بكل تياراتها لا تعني نهاية الواقعية أو توقفها أو انقطاعها وإنما تعني انحسار نشاطها أمام المد القصصي الجديد، فلحن حتى اليوم مازلنا نصادف عشرات القصص بل والمجموعات القصصية التي تنتهج النهج الواقعي أو الرومانسي إلا أن شيوع القصة الحديثة قد طغى على جمهور القصة القديمة، وعمل على تراجعها وانحسارها، وهو أمر طبيعي حيث أن القصة الجديدة أصبحت قريبة من شخصية الإنسان المعاصر ونفسيته، وأكثر عمقا ومرونة في طرح مشاكله وهمومه، وهي تعكس موافقه الاجتماعية والفلسفية تجاه الكون والحياة والواقع بمفهوم عصري مما لا تستطيع القصة السابقة احتواؤه أو التعبير عنه.

وفي الستينات وما تلاها وجدنا حركة طلبية جريئة جديدة غامرت في شكل القصة ومضمونها، وقلبت المنطق القديم القائمة عليه، وارتادت آفاقا جديدة على مستوى الشكل الفني والمضمون الفكري. وكان طبيعيا أن تغامر القصة وتنتجه إلى هذا الاتجاه الجديد وقد أصبح النموذج السائد في أوروبا. وكانت هذه المغامرة الطلبية تتم عن جرأة ووعي وفهم حضاري لأرضية المجتمع الجديد وواقعه، وما صاحبه من تغيير في ظروفه الاجتماعية والنفسية والفكرية، وما ينتج عن ذلك من تناقضات وصراع فردي وجماعي في نفسية الإنسان المعاصر. فكانت القصة الجديدة تعبر بعمق عن واقع جديد بأسلوب فني جديد، يقول غالي شكرى: (...ولكن جيلا جديدا فاجأ الحركة الأدبية بافتحام ساحة القصة القصيرة مسلحا بتجربة شابة حديثة ومعرفة عميقة بأسرار هذا الفن، ومعاناة هائلة في مزج خبرة الحياة بالثقافة، وشجاعة كبيرة في الاقدام على المغامرة، وقد أجهز الجيل الجديد أجهازا شبه تام على البناء التقليدي، وجروا على استخدام بعض

الأساليب التكنيكية التي بعدها التقليديون شعوزة وجنونا (١٩).

فحمل الجيل الجديد على عاتقه مسؤولية تجديد-الفصة وتطويرها والارتقاء بمستواها الى النموذج المعاصر الناضج، وكان على الأديب في مصر ان يوفق بين قصته الممتدة في القديم والفصة الحديثة بأشكالها الفنية المتنوعة، وكان عليه أن يعيد النظر في نتاجه القديم ورؤيته القديمة لا ليعيد كتابة قصصه وفق الأساليب الجديدة- لأنها أصبحت جزءاً من التاريخ الأدبي ومرحلة من مراحل الأديب- وإنما ليبدأ مرحلة جديدة تتفق مع رؤيته الجديدة وتواكب حركة التطور الفني في الفصة المعاصرة.

- ٣ -

ولقد كان الاستيعاب الكامل للتجارب الفنية الحديثة في أوروبا عسيراً على أديابنا، ولا ننكر ان التمثل التام لتلك التجارب كان ناقصاً وصعباً لعدة أسباب نذكر منها سببين رئيسيين:

الأول: ان كثيراً من كتابنا في مصر لم يقرأوا الفصة الأوروبية بلغتها الأصلية واكتفوا بالترجمات أو الدراسات النقدية حولها مما جعل التمثل التام للنص القصصي الأصلي محدوداً، وأبقى الحس الفني ناقصاً وبخاصة أن الفصة المعاصرة تعتمد على تقنيات فنية دقيقة كالصياغة والبناء اللغوي والرمز ومدلولاته وهي أمور لا تنقلها الترجمة كما هي. وهذه العناصر تقوم بدور أساسي في توضيح أبعاد الفصة وغاياتها، ومن الصعب تمثيل هذه الأبعاد والمدلولات والرموز إلا بالفهم الكامل للغة الفصة الأصلية، والوعي الممكن لاستيعاب تقنياتها وإحياءاتها المختلفة.

ونلاحظ وجود مشكلة أو قضية أخرى تحد من الإبداع في قصتنا المعاصرة. فالكثيرون من كتابنا قد قرأوا "همنجوي" و "فوكنر" و "كافكا" و "جويس" وغيرهم من اعلام الفصة القصيرة في أوروبا -سواء بلغتهم الأصلية أو بما ترجم عنهم- ولكنهم لم يتابعوا الاطلاع على كتاب الفصة المحدثين الذين اتوا بعد هؤلاء والذين مازالوا يجددون في شكل الفصة القصيرة ومضمونها، ولاشك ان الانعام بالقصص القصيرة الأوروبية التي كتبت في الستينات والسبعينات والاطلاع على نتاج عشرات القصاصين الغربيين في هذه الفترة سيرفع من مستوي الفصة القصيرة في مصر، ويفتح أمامها مجالات واسعة تجعلها تقارب بل توازي أحدث القصص في الغرب وذلك من خلال عملية الانفتاح على المحاولات الجديدة والاطلاع على الأساليب الحديثة.

الثاني: ان المعاناة أو التجربة الشعورية لدى أديابنا كانت أقل حدة وتطرفاً منها عند الأدباء الغربيين. فمعاناة الأديب في مصر تتراوح بين الاعتدال والتطرف. وقد تكون التجربة قاسية مريرة لكنها لم تبلغ الحد الذي بلغته عند أدباء الغرب أمثال: "كامي" و

"بافيزيه" و "همنجوى" - وكلهم ماتوا انتحارا - كما أن المعاناة والتجارب لم تصل الى مرحلة الأمراض العقلية كالصرع والجلون والهستيريا التي يعاني منها كثير من أدباء الغرب، وهي حالة نادرة أو شاذة بين أدبائنا.

وندرك من هذا ان قصتنا ما تزال تجد صعوبة في استيعاب ابعاد القصة الأوروبية او فهم أعماق الأديب الأوروبي فهما تاما، الأمر الذي يجعل الاختلاف واضحا بين التجربة الشعرية والفنية بين الأدبيين. وعلى الرغم من هذا القصور - وهو مرحلي - فإن هناك بعض القصص المعاصرة في مصر - وإن كانت قللت فنية محدودة - تبشر بإمكانية وصولها الى المستوى العالمي.

وكانت القصة القصيرة في الستينات تنشط فتره وتركد فترة أخرى، مما دفع بعض النقاد - ممن يفتقدون الحس التاريخي في فهم طبيعة تطور الفنون الأدبية - في مرحلة من المراحل وفي عام ١٩٦٨ بالذات، ان يقول: (لقد ماتت القصة القصيرة ولم يبق لها الا أن تدفن وتحنط في متحف التاريخ الثقافي) (٢٠)، وهو فهم محدود لطبيعة الاشياء ومن الخطأ النورط في تعميمه. فأغلب الفنون تمر بفترات ركود او مخاض - ان صح التعبير - غير أن وثبة قوية تتبع ذلك. وهذا ما حدث في قصتنا القصيرة اذ رأينا سبلا غزيرا من القصص الجديدة في المرحلة التالية. فكانت قصصا طليعية متنوعة الاتجاهات، مختلفة المستوى، تتراوح بين السطحية والابداع. وكثير من القصص كانت تتمتع بقسط وافر من الوعي الاجتماعي والرؤية العميقة، وادراك التناقضات الحضارية كما نرى في قصص ادوار الخراط ونجيب محفوظ ومجيد طوبيا وبحيى الطاهر وابو المعاطي وسليمان فياض وغيرهم.

وقد واجه الجيل المعاصر من كتاب القصة القصيرة في مصر هجمات عنيفة في الستينات حين اتجهت القصة الى الرمز والتجريد واللامعقول، واتهم هذا الجيل بالغموض والغرابة واللامسؤولية، وبخاصة من بعض الملزمين بوظيفة الأدب السياسية والاخلاقية والتفسيرية كنوع من المحافظة على الاعراف الادبية وعلى الذوق الادبي القائم. لكن تطور القصة وحركة الأدب قد عصفتا بكل المفاهيم التقليدية وكاننا اقوى من ان نتراجعا، وسازت القصة في تطورها الطبيعي واستفادت من الموجات الأدبية الحديثة، واستخدمت الاساليب التكتيكية الجديدة للتعبير عن واقع الإنسان المعاصر ومشاكله ومآسيه وعكست موافقه الفلسفية تجاه العلاقات الانسانية ونظم الحياة، وتغير القيم والمفاهيم والابديولوجيات المعاصرة من حال الى حال.

والأديب المعاصر هو انسان هذا القرن بكافة قضاياها وهمومه، فهو يكتب قصته ورأسه مثقلة بنظريات متعددة متضاربة، ومفاهيم مختلفة عن الوجود والكون، ويدخل عالم الكتابة وفي رأسه نظريات "فرويد" في علم النفس و "داروين" في اصل الأنواع و

”كير كجاردر“ و ”سارتر“ في الوجودية، ونسبية ”اينشتاين“ ومادية ”ماركس“.... الى جانب عشرات المذاهب والنظريات المحتمدة المثناقضة في الكون والحياة. والاديب بهذه الاعماق المضطربة والعقل المثقل يحاول اعادة بناء الأشياء ثم يحدد موقفه. ومهما كان موقفه ومهما تكن مشاعره فإن مأساة الحياة في أعماق الأديب مستمرة ومأساة التعبير عنها في فله مستمرة أيضا.

وقد تعرضت القصة القصيرة في الستينات مثلما تعرض الانسان العربي بشكل عام الى صدمة عنيفة بسبب الشرخ الذي اصاب كيان الإنسان العربي بعد هزيمة ١٩٦٧. فقد اجتاحت نفسية المنقف العربي هزة عنيفة افقدته صوابه ووضعه على حافة الانهيار وشعر بتضاؤل كبريائه الأدبي، اذ أدرك ان الهزيمة ليست عسكرية او سياسية فحسب، وانما هي هزيمة في الفكر والوعي والحضارة ايضا. وارند يائسا الى نفسه والى مجتمعه ينقب عن الخلل الاجتماعي والفكري الذي تعاني منه فئات المجتمع، وراح يعيد النظر في واقعه وطرق تفكيره في محاولة منه للوقوف على حقيقة المأساة وابعادها واسبابها. فجاءت بعض القصص تعبيرا عن نفسية جريحة متألمة حينا، نائرة رافضة حينا آخر. واستمر الأديب في معاناته القاسية متأرجحا بين البأس والأمل الى أن استعاد شيئا من كبريائه وشخصيته وثقته بعد أن انتصر جزئيا في أكتوبر ١٩٧٣ عسكريا وسياسيا وبالتالي نفسيا.

تلك لمحة عن ظروف الستينات التي صاحبت القصة القصيرة في هذه الفترة حتى منتصف السبعينات، حاولنا تبين نشاط القصة الذي تأرجح بين جزر ومد، ومسارها وتطورها، وتطور مختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والمواقف النقدية المتنوعة، وكيف طوعت الفكر الأوروبي والموجات الأدبية الى واقعا الاجتماعي والفكري، هذا الفكر الذي يخدم واقعا اجتماعيا وفكريا وفنيا، فبين النظرية والتطبيق عادة فقدان الوسيلة فقط، فإن كانت التيارات المعاصرة لاتسد مطلباً اجتماعيا في واقعا فإنها لاشك استجابة لمطلب ذهني فكري يفرضه - وبلح في فرضه - العقل الانساني بكافة مطالبه المادية والروحية.

ومهما قيل عن قصة الستينات والسبعينات من غموض وانسلاخ عن الحياة الواقعية فإنها تبقى تجسيدا لعصر عاصف وحياة معقدة، متعددة الجوانب مختلفة الألوان عايشتها القصة القصيرة في هذه الفترة وما تزال تعايشها حتى ايامنا هذه.

ملاحظات الباب الأول

- ١- محمود السمره / في النقد الأدبي ص ٣٢ / ط المتحدة (بيروت) ١٩٧٤.
- ٢- المصدر السابق ص ٣٤.
- ٣- مجلة الأدب / ١٩٥٧ / العدد العاشر ص ٢٥.
- ٤- المصدر السابق ص ٢٥.
- ٥- المصدر نفسه ص ٢٤.
- ٦- سوفوكليس / اوديب ملكا.
- ٧- وليم شكسبير / مأساة هملت.
- ٨- Lenin: Selected Works, Vol, 4 P. 527- London, N.D.
- ٩- رشاد رشدي / النقد والنقد الأدبي ص ٣٤.
- ١٠- Herbert Read: The Meaning of Art, London
- ١١- يوسف الشاروني / اللامعقول في الادب المعاصر ص ١٠ ط / دار الكاتب العربي ١٩٦٩.
- ١٢- يوسف الشاروني / دراسات في قصص الشاروني (الخوف والشجاعة) ص ٦٠ ط / دار الطباعة الحديثة ١٩٧١.
- ١٣- غالي شكري / صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٢٦ ط / دار المعارف ١٩٧١.
- ١٤- عبد الرحمن ابو عوف / البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة ص ٦ ط / الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.
- ١٥- ادوار الخراط / حيطان عالية / ط اطلس.
- ١٦- يوسف الشاروني / الزحام / ط دار الآداب (بيروت) ١٩٦٩.
- ١٧- محمد البساطي / الكبار والصغار / ط المؤسسة للتأليف ١٩٦٧.
- ١٨- يوسف ادريس / لغة الآي آي. / ط عالم الكتب ١٩٧١ (الاعمال الكاملة).
- ١٩- غالي شكري / صراع الأجيال في الادب المعاصر ص ١١١.

الباب الثاني

التيار التعبيري

المرحلة التعبيرية الأولى

ادوار الخراط - حيطان عالية
يوسف الشاروني - الزحام
يحي حقي - الفراش الشاغر
يوسف ادريس - لغة الآي آي

المرحلة التعبيرية الثانية

مدخل

(١) المضمون الفكري

أ- الهموم الذاتية والمادية
والاجتماعية

ب- الهموم الفكرية والفلسفية
مشاعر الغربة
التمزق والقلق (صراع الذات)
فلسفة الموت

(٢) الشكل الفني

مقدمة

- ١ - الحوار
- ٢ - المونولوج الداخلي وتيار الوعي
- ٣ - الحركة
- ٤ - الارتداد (الفلاش باك)
- ٥ - البناء الاسطوري
- ٦ - الصياغة الفنية والبناء اللفوي
- ٧ - البناء التاريخي

المرحلة الاولى

بدأت التعبيرية تتسرب الى قصتنا القصيرة في الاربعينات والخمسينات ، وانخذت مكانتها بمحاولات قصصية متعددة في اواخر الخمسينات حين اصدر ادوار الخراط مجموعته (حيطان عاليه)^(١) ثم زاد الاهتمام بها في اوائل الستينات فاصدر يحيى حقي قصته (الفراش الشاغر)^(٢) ويوسف الشاروني قصة (الزحام)^(٣) ويوسف ادريس بعض قصص مجموعته (لغة الآي آي)^(٤) ومحمد البساطي بعض قصص مجموعته (الكبار والصغار)^(٥) . بالاضافة الى قصص اخرى متعددة ، وكانت كلها محاولات طليعية جريئة في القصة التعبيرية في ادبنا المعاصر . فكانت هذه الحركة الجديدة تسهم في تحرير القصة القصيرة من قيودها التقليدية وقوابلها الجامدة ، وتجاوز بعض الاذباء اساليبهم القديمة وتقبلوا الاتجاه الجديد فالشاروني مثلاً في (الزحام) ينقل القصة المصرية نقلة فنية متطورة رغم باعه الطويل في القصة الواقعية التقليدية ، وكذلك ادوار الخراط في (حيطان عاليه) التي تعد محاولة جريئة وجادة للتجديد في شكل القصة القصيرة المعاصرة في مصر وفي تقنياتها ومحتواها .

وقد تشعبت القصة التعبيرية اسلوباً ومفهوماً منذ مراحلها الاولى ، واصبح لها اكثر من رؤية ومفهوم لدى الكتاب ولدى النقاد ايضاً . وستوضح الامثلة التي سندرسها هذا التنوع والاختلاف .

وسنحاول الان ان نقف على المرحلة الاولى للتعبيرية التي تمثل البدايات في هذا التيار، حيث سنتعرض لمجموعة ادوار الخراط (حيطان عاليه) وقصة (الزحام)

(١) ادوار الخراط / حيطان عاليه .

(٢) مجلة الكاتب / ابريل ١٩٦١ .

(٣) الأهرام / فبراير ١٩٦٣ .

(٤) يوسف ادريس / الاعمال الكاملة / مجموعة (لغة الآي آي) ص ٢٧٨ .

(٥) محمد البساطي / الكبار والصغار .

للشاروني و(الفراش الشاغس) ليحيى حقي ، و(لغة الاي اي) لادريس وهي المحاولات التي اعطت النور الاخضر للتيار التعبيري كي يزدهر وينضج ويتبلور على يد ادباء الستينات ، الذين ستقف عند اهمهم - فيما بعد - لندرس هذا التيار من خلال قصصهم .

(٢)

فمجموعة (حيطان عالية) لادوار الخراط تطرح كثيرا من القضايا الاجتماعية مثل مشاكل الريف، وهموم الفرد البسيطة، لكن بعض القصص الاخرى في المجموعة تجاوزت هذه القضايا الاجتماعية الواقعية الى قضايا فكرية وانسانية . فكان لابد للكاتب ان يتجاوز الاسلوب الواقعي في التعبير عنها الى الاسلوب التعبيري . .

والقصة التعبيرية عند الخراط بدأت قوية متمكنة - ونحن لاندرك القصص التعبيرية في (حيطان عالية) في المرحلة الاولى الا من الناحية الزمنية - فالكاتب يطرح في مرحلة مبكرة هموم الانسان المعاصر من خلال النقد الاجتماعي اللاذع، والتعرض لملل الاسرة والحياة الزوجية، والفقر المادي، والاحساس بالقهر والضجر والقلق والوحدة، كما يتضح في قصته التي تحمل اسم المجموعة (حيطان عالية)^(١)، ومثل هذه المشاعر والمواقف كانت الارضية الصلبة التي انطلق منها التعبيريون فيما بعد، ثم التجريديون في مرحلة متأخرة .

ولما كانت (حيطان عالية) محاولة جريئة في تاريخ القصة القصيرة المعاصرة ساهمت في تغيير شكل القصة ومضمونها في تلك الفترة، فقد انتفعت بها المحاولات التعبيرية التالية، وكان الخراط يواكب تطور القصة الحديثة في الغرب، ويطلع على آخر التجديدات الفنية في العالم، ويقال ان الخراط (كان يكتب برأس مثقلة بنماذج الادب الغربي ومدارسه فهو يحاول تصوير عالم النفس الداخلي بأحاسيسه الغامضة واحلامه المعقدة، وهو بهذا الاتجاه يقدم تجربة جديدة على القصة العربية القصيرة باجوائها الغربية واسلوبها المستحدث)^(٢)، وبالفعل فقد كانت مجموعته تدل على وعي ونضج في الفكر، وتمكن والمأم بمسار القصة الحديثة .

ويستخدم الخراط في كثير من قصصه مثل قصة (مغامرة عاطفية)^(٣) اسلوب

(١) ادوار الخراط / حيطان عالية ص ٨ .

(٢) فؤاد دواره / في القصة ص ١٠٣ / ط سجل العرب ١٩٦٦ .

(٣) ادوار الخراط / حيطان عالية ص ١٦٢ .

المونولوج الداخلي وتيار الوعي ، فالرجل في القصة يحمل في محبته بينما تسيح افكاره في اعماقه ، فتتداخل وتتصارع دون ترابط منطقي لانها تتابع عن طريق التذكر الحر العادي . والخراط متمكن من المونولوج الداخلي ، يظهر ذلك جليا في قصصه الاخيرة . والمونولوج عنده على شكل حوار نفسي يدور في مخيلته ، فيختلط الماضي بالحاضر وتضيع الامكنة وتتدفق الافكار والمناظر والصور في لحظة شعورية دون تنظيم او منطق . والخراط في الغالب لا يضع حلولاً ولا نهايات في قصصه ، والنهاية في القصة التعبيرية غالبا ما تكون غائمة غير واضحة اذ يطرح الاديب القضية بخيرها وشرها ، بصوابها وخطئها دون ان يجعل من نفسه مصلحا اجتماعيا ، بل يحاول ان يمس الخلل ويجسده وعلى الآخرين المساهمة في الحل او طرح البديل . ويصف دواره قصص الخراط بقوله (ان بعض قصص الخراط تصبح شيئا قريبا من هذيان الاحلام وهو اجس المرض وتحويل القصة الى لغز غير مفهوم ، وان كانت تنجح مع ذلك ان تنقل اليها احساسا يغلب عليه التشاؤم والسوداوية ، واضح ذلك في (حيطان عاليه) و (امام البحر) . . . (١) .

فالخراط افاد القصة القصيرة في مرحلة مبكرة بسبب اتصاله القوي بالفكر الاوروبي ومتابعته للحركات الحديثة في مجالات الفن والادب . وقد ساهم في تطويع الشكل الحديث في القصة الاوروبية الى القصة العربية ، فساهم مع الكثيرين في تقديم القصة التعبيرية ثم التجريدية ، ثم اللامعقولة فيما بعد ، في ادبنا المعاصر .

(٣)

وبدا الشاروني مرحلة جديدة في قصته (الزحام) التي نشرت عام ١٩٦٣ تختلف عن مراحل السابقة . فقد قدم الشاروني مجموعات قصصية مختلفة لفترة طويلة الا انه في قصته هذه يرتاد مجالا جديدا يستخدم فيه الاساليب الحديثة التي يتسم بها الفن المعاصر .

و (الزحام) قصة ناضجة مكثفة ، يلخصها الكاتب على لسان بطله بهذه الكلمات التي يبدأ بها القصة : (انا فتحي عبدالرسول محصل وشاعر وعاشق ومجنون وقد اضطرت بين صخب المدينة وزحمتها ان اتخلى عن سمنتي حتى افسح مكانا للآخرين ، واجد متنفسا لي بينهم) (٢) . فهذه الكلمات التعبيرية الموحية يبدأ

(١) فؤاد دراره / في القصة القصيرة ص ١٠٤ .

(٢) نصوص قصيرة / كتابات معاصرة - قصة الزحام - ص ١٣٠ / ط دار الطباعة الحديثة القاهرة .

الكاتب (زحامه) فيعكس من خلال الاحداث صورة المدينة المعاصرة او الحياة المعاصرة، بفوضاها وضجيجها وغموضها (فبدا كأنها الجميع، رجالا ونساء شيوخا واطفالا وشبابا يهرولون نحو شيء ما)^(١). فالحياة متشابكة مختلطة وكأنها معركة شرسة تدور رحاها بين الناس (فالزحمة حرب)^(٢). . . . (واخيرا افرز الاتوبيس عددا من الاذرع والاقدام وامتص عددا اخر)^(٣)، فهو يرصد بدقة متناهية كل حركة وكل مشهد وينقل الينا صورا معبرة مثيرة يرسم من خلالها مساحة عريضة من حياتنا المزرية، بكل ما فيها من ضجر وملل وازدحام الى الحد الذي يفقد فيه الانسان ارادته حيث تسيره الاشياء كما تريد لا كما يريد (ودفعتنا الزحمة الى مركز الشرطة)^(٤).

وكان الرجل في القصة يبدو شاحبا مقهورا عاجزا، باهت العقل والفكر (يركز الواحد منهم كل تفكيره على مقعد قد يخلو. . هذا الاحتمال يصبح اهم ما يشغل فكره في العالم، كأنما عليه يتوقف مصيره)^(٥)، وهذا التعبير من أبلغ الاهانات الموجهة لعقلية الانسان المعاصر.

من الناحية الفنية خدمت قصة (الزحام) في بداية الستينات المحاولات القصصية الاخرى وابانت امكانية استخدام الاسلوب التعبيري في قصتنا القصيرة بشكل ناضج وناجح. فالشاروني يستخدم المونولوج و(الفلاش باك) والحوار القصير والتعبير الموحى والرمز الفني في معمار القصة واسلوبها للتعبير عن ابعاده الفكرية وغاياته ومواقفه من هذه الصورة المثيرة للحياة المختنقة والعصر المتآكل والحضارة المتراسة.

وقد بلورت قصة (الزحام) امكانية الخروج عن القوالب القديمة وارتياك الافاق الفنية الجديدة، وقد اثبت هذا الشاروني نفسه في مرحلة لاحقة بعد ان تجاوز الاسلوب التعبيري الى الاسلوب التجريدي وهكذا. . وهذا يثبت ايضا ان الشاروني لم يكن ذا (ثقافة كافكاوية)^(٦) فحسب وانما تأثر بكثير من الادباء العالميين

(١) قصص قصيرة كتابات معاصرة/ قصة الزحام ص ١٣٢.

(٢) المصدر السابق ص ١٣٢.

(٣) المصدر نفسه ص ١٣٠.

(٤) المصدر نفسه ص ١٤٩.

(٥) المصدر نفسه ص ١٤٠.

(٦) غالى شكرى/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٣٧.

وبكثير من التيارات الفنية الحديثة، الى جانب رحلته في الحياة وتجاربه ومعاناته في المجالين: الفني والفكري.

وساهم يحيى حقي في بداية الستينات في بلورة التيار التعبيري في قصته (الفراش الشاغر) وقد تواجدت التعبيرية في قصصه السابقة بشكل بسيط لم تتخذ الطابع التعبيري الذي اتخذته في المرحلة الجديدة بعد الستينات.

وليحي حقي تاريخ طويل في ميدان القصة، اعطاه تجربة وخبرة في هذا الفن. فقد كتب القصة التقليدية والواقعية والرومانسية في مجموعات الاولى، وفي المرحلة الجديدة اتجه الى التعبيرية التي تعد اكثر نضجا وتجربة وفنية في تاريخه الادبي، ويقول غالي شكري بهذا الصدد (وفاجأنا يحيى حقي مع بداية ١٩٦١ بقصة (الفراش الشاغر) التي اعدّها اعظم ما جادت به القريحة الخلاقة المبدعة ليحيى حقي)^(١). فقصته هذه بالرغم من وضوح احداثها وشخصياتها، وزمانها ومكانها، الا انها نهجت النهج التعبيري في الاسلوب والبناء، فكانت اللقطات التعبيرية تترك أثرا انفعاليا في النفس (ان المؤلف والعادي في (الفراش الشاغر) يصبح غير مألوف ويعيدا عن الاعتياد، لا يحتفظ الفنان بالنسب التقليدية للزمان والمكان وان احتفظ بايقاع (الحياة) وهو بعيد كل البعد عن الواقعية، ولكنه لا يستبدل بالواقع مجردات، وانما يعيد ترتيب الواقع وتنسيقه بالصورة (التعبيرية) التي تؤدي أثرها الانفعالي)^(٢). فالقصة تتجاوز الاسلوب الواقعي الذي التزم به يحيى حقي لفترة طويلة الى الاسلوب التعبيري الجديد، وهي نقلة فنية نحو اسلوب اكثر تطورا ومرونة. وقد حاول الكاتب في قصته ان يوائم بين اسلوبه القصصي وبين التيار الجديد، فكان اتجاها الى التعبيرية طبيعيا ومتناسبا مع نضوجه الفكري وتجربته الفنية. وكان في (الفراش الشاغر) ان تخلص من المباشرة الواقعية وتخطاها الى البناء والشكل التعبيري ويضيف غالي شكري (والبناء القصصي ليس «موقفا» بالمعنى الفني الدقيق وانما هو حدوث وشخصية تختلف تكوينها عن الحدوث والشخصية في التكوين الواقعي، وتلك هي الحافة الحرجة بين الواقعية والتجريدية)^(٣). فـ (الفراش الشاغر) قد اسهمت في تزايد القصة التعبيرية وبلورتها

(١) غالي شكري/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٣٧.

(٢) المصدر السابق ص ١٤١.

(٣) المصدر نفسه ص ١٤١.

وفتح الطريق امام محاولات تعبيرية جديدة نشطت في فترات لاحقة .
وقد تحلل يوسف ادريس - جزئيا - من تقليديته وواقعيته - النقدية والاشتراكية -
مع شيء من الحذر في مجموعته (لغة الآي آي) واتجه نحو الواقعية التحليلية
والتعبيرية .

وقدما يوسف ادريس مغروستان في الريف المصري ، وقد طرح قضايا ومشاكله
في قصص متعددة وغزيرة ، وطرح ايضا هموم الفرد والجماعة في المدينة ، واستعرض
من خلال تاريخه القصصي الطويل انواع الصراعات المادية والاخلاقية والدينية ،
ثم طرح قيم المجتمع وتقاليد ومفاهيمه بشتى الاساليب والاشكال الفنية ،
وكمرحلة تطورية في فن ادريس القصصي لم يعد معها المنهج الواقعي يفي بغرض
الكاتب وحسه الفني ، اتجه الى معطيات جديدة تتناسب مع مرحلته الفنية الجديدة
وتتلاءم مع قيم الحياة الحديثة وتتفق مع صورة هذا العصر ووجوهه المختلفة ، وقد
وجد في التعبيرية قالب الفني الذي يفي بمطلبه ، والمجال الاوسع والاكثر حركة
للتعبير عن هموم العصر وعن الواقع الاجتماعي والانساني .

وانتقال ادريس الى الاسلوب التعبيري يعد انعطافة او نقلة تحولية في ادبه
القصصي وخطوة تجديدية في موقعه من الشكل الفني . ويلاحظ ان ادريس حتى
بعد الانتقال الى التعبيرية لم يتوقف عندها وانما كان - كأى أديب متطور - قد
تجاوزها وكتب القصة التجريدية واللامعقولة في مرحلة متأخرة وهذا تطور طبيعي
في الادب وفي الاديب وفهم واع لحركة الحياة والفن .

وتمثل (لغة الآي آي) التي صدرت في عام ١٩٦٤ مرحلة جديدة في فن يوسف
ادريس وتعتبر مرحلة انتقال نحو القصة التعبيرية ، فالكاتب في كثير من قصص
هذه المجموعة يستخدم الاساليب التكنيكية الحديثة كالحوار الداخلي (المونولوج)
والارتداد (الفلاش باك) والبناء غير المألوف ، ويستبدل السرد والتحليل باللقطة
الموحية ، بالاضافة الى انه يطرح بعض القضايا الفلسفية والفكرية كما يتضح من
قصته . (لغة الآي آي)^(١) وبعض القصص الاخرى مما يجعلنا نلمس ادوات التعبير
الجديدة والعناصر الفنية الحديثة والفكر الفلسفي الذي يطرحه بهذا التركيز :
. . . . كل ذلك يدفعنا الى القول انه في هذه المجموعة قد انتقل الى مرحلة
جديدة نحو القصة التعبيرية .

وتنطوي (لغة الآي آي) على نوعين من الصراع : الصراع المادي والجسدي من

(١) يوسف ادريس / الاعمال الكاملة / ص ٢٧٨ .

ناحية والصراع الروحي والفكري من ناحية اخرى . فالكاتب يعرض لنا حالتين من المرض والالم :

المرض الجسدي الفسيولوجي المتمثل في الرجل المصاب بالسرطان ، والذي لا يتوقف عن الشكوى والتأوه والالين ثم المرض الفكري النفسي المتمثل في الرجل العبقرى - استاذ الكيمياء - الذي وقع فريسة لصراعات نفسية حادة ولقلق فكري قاتل مما جعله شاكيا متأوها متألما أكثر من الرجل الاول . فالكاتب في هذه القصة ينقل صورة الالم والارق ولغة العذاب في حياة الانسان المعاصر، بأسلوب تعبيري يستجمع له عناصر الرمز والايحاء والمبالغة فهو يقول (اني مت من زمن وظللتهم انتم احياء)^(١)، فهو يشعر انه ميت في هذه الحياة، ويحاول بذلك ان يوحى لنا بالخواء واللاجدوى والموت الذي يحس به ويشعر به .

ونجد ان الرجل المتألم نفسيا او فكريا يحسد الاخر المصاب بالسرطان ، لان عذابه ومرضه المادي اهنون بكثير من ذلك المرض القاتل الممض ، فهو يعيش مأساة الوجود ومأساة العدم (اريد البداية من جديد، اطلب فرصة اخرى؟ فمن يقبلني؟ من يقبل جثة؟ من يرضى بي؟)^(٢) . فهذا الرجل المرموق والمسئول يكتشف في النهاية ان احداث الحياة الدائرة قد شغلته عن ادراك الحقيقة المخيفة فيها وحين ادرك تلك الحقيقة متأخرا استسلم لعذاب نفسي مميت ولمشاعر ذاتية تبعث على اليأس والتمزق .

وادرى في هذه القصة يصوغ الموقف المعقد من الحياة بنظرة فلسفية تشاؤمية وبأسلوب تعبيري كاد ان يكون متمكنا مبدعا لولا الانزلاق - في بعض الاحيان - الى التعبير المباشر في مخاطبة الناس ، والى التذمر الزائد . والقصة وان اغرقت في الذاتية فأنها تبقى صرخة احتجاج في وجه العصر ومأساة الحياة (الالم الذي يسمونه فوق طاقة البشر. . . فهو لم يخلق لبش)^(٣) . فالمأساة قائمة وجميع الحلول فشلت . وادرى كما نرى يعالج او يطرح موضوعا شاملا تعاني منه الانسانية جمعاء، ثم يستخدم تكتيكا جديدا او قالبا فنيا حديثا باللجوء الى الرمز والمونولوج مما يجعل هذه القصة تطورا جديدا - شكلا ومضمونا - في ادب يوسف ادرى وبالتالي في القصة المصرية المعاصرة ، وفتحنا جديدا امام الجيل التالي لارتداد التيار التعبيري .



(١) يوسف ادرى الاعمال الكاملة / مجموعة لغة الاى آى ص ٣٠٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٠٣

(٣) المصدر نفسه ص ٢٩١

فالمرحلة الاولى للتعبيرية كانت بمثابة ارهاص وارساء للتيار التعبيري في
القصة المعاصرة، فقد تطورت وتنوع واحتل مساحة واسعة في الستينات وفي نتاج
الادباء الجدد، فاكثروا من القصص التعبيرية الى جانب القصص الاخرى
المختلفة في وقت واحد، وهو ما سندرسه في الفصل التالي او في المرحلة التعبيرية
الثانية.

المرحلة الثانية

وهي المرحلة التي انتشر فيها التيار التعبيري ، فتشعبت اساليبه وتنوعت مفاهيمه واشكاليه ، فساهم الجيل الجديد جنبا الى جنب مع الجيل المخضرم في اثراء ادبنا المعاصر بقصص تعبيرية رفيعة ، تتسم بطابع التجديد والتنوع والابداع في التقنية والمضمون .

واعتبرت المحاولات السابقة والقصص التعبيرية التي نشطت في بداية الستينات وتمثلت في اعمال الخراط والشاروني وحقي وادريس بمثابة الارضية التي انطلق منها التعبيريون في المرحلة الثانية .

فكانت القصة التعبيرية عند الادباء امثال : مجيد طوبيا ومحيى الطاهر وابو المعاطي ابوالنجا وسليمان فياض وجمال الفيطاني الى جانب نجيب محفوظ تعد تطويرا وتعميقا وتنويعا للتعبيرية في مرحلتها الاولى . وقد ساهم ايضا كتاب المرحلة الاولى في القصص التعبيرية التي نشطت طيلة فترة الستينات وفي المرحلة التالية .

وقد ساد التيار التعبيري في الستينات. رغم تزايد القصة التجريدية وشيوعها في هذه الفترة والفترة التي تلتها . ويلاحظ ان اصحاب المذهب التعبيري هم انفسهم - الى حد بعيد - اصحاب المذهب التجريدي ايضا ، وهم يزاوجون ما بين اكثر من تيار في مجموعاتهم القصصية ، ويعد الجمع بين التيارات المختلفة مرحلة تطويرية تتداخل فيها مختلف الاتجاهات في فترة واحدة ، وتخف حدة الفوارق بينها كما هي الحال عند : نجيب محفوظ ويوسف ادريس وادوار الخراط وابو المعاطي وهو نوع من التجديد والاختحام والتنويع عند مجيد طوبيا والبساطي واصلان ووحيد حامد ومحمد حافظ رجب وحسن محسب وامين الخولي . . وغيرهم ، وهؤلاء يزاوجون في انتاجهم ما بين التعبير والتجريد واللامعقول في كثير من الاحيان .

★ ★ ★

وتمثل القصص التعبيرية القسم الأكبر من قصصنا المعاصرة، وحتى القصص التي تدرج تحت التيار التجريدي، فإنه يمكن اعتبارها قصصا تعبيرية أو أقرب إلى التيار التعبيري، إذ إن الوعي والاحاطة والدقة في فهم أبعاد المذهب التجريدي ما زال مضيقا وناقصا في أدبنا العربي. ومن هنا فإننا سندرج الكثير من القصص التي تقف على حافة التجريد في إطار القصة التعبيرية، ونضيف أيضا: أنه ليس باستطاعتنا حصر كل ما كتب في التيار التعبيري، كما أنه ليس بالإمكان التعرض لجميع كتاب القصة التعبيرية، وإنما سنقف عند قصص متعددة متنوعة، مختلفة الشكل والمضمون لتوضيح الأساليب المختلفة والأفكار المطروحة فيها وسنتعرض لبعض المجموعات القصصية بالقدر الذي يتسع له مجال هذا البحث.



كانت المرحلة الثانية للتيار التعبيري غزيرة وجديدة، فاستخدمت فيها أحدث الأساليب التكنيكية، وتنوعت أشكال القصة الفنية، ثم تطرق التعبيريون إلى موضوعات متعددة واستحدثوا مضامين مختلفة قريبة من روح العصر، انعكست في قصصهم ذات المنهج التعبيري:

وفي الفصلين التاليين سندرس المضمون الفكري الذي طرحته القصة التعبيرية وما أثارته من قضايا اجتماعية وهموم إنسانية، وسياسية ومادية، ومواقف فلسفية مختلفة عن الموت والقلق والتمزق والاغتراب. ثم نبحث - في الفصل الثاني - الشكل الفني والسمات الأسلوبية والتقنية في القصة التعبيرية.

(١) المضمون الفكري

والمضمون: كل ما يثار، أو تطرحه القصة أو توحي به من قضايا ومواقف وأفكار ومفاهيم وموضوعات تتضمنها القصة، ويحاول الأديب أن ينقلها إلى الآخرين أو يعبر عنها في عمله الفني. ويطرح الأديب التعبيري في قصصه كثيرا من قضايا العصر، وتكاد تعبر هذه القضايا عن مأساة الإنسان المعاصر، وتميل القصة التعبيرية غالبا إلى طرح هذا الجانب المأساوي من الحياة، مما يجعلنا ندرك أن الصورة السارة المفرحة تكاد تكون معدومة في القصة التعبيرية المعاصرة. وسنحاول أن نستقرئ بعض ما أثير من قضايا في مضمون القصة التعبيرية، وبعض المواقف التي طرحها التعبيريون في قصصهم القصيرة، من هموم ذاتية

وجماعية ومن صراعات طبقية ومادية وسياسية . ومن مواقف نفسية وفكرية وفلسفية
في كتاباتهم في مجال القصة القصيرة التعبيرية .
(أ)

يعانى الفرد هموما ذاتية وجماعية في حياتنا المعاصرة . وحين نتحدث عن الهموم
الذاتية فاننا تلقائيا نتحدث عن هموم الفرد والجماعة معا .
فالانسان المعاصر في مواجهة هذا العالم الهائل يقف ذاهلا حائر، عاجزا في
أغلب الاحيان عن التحدى والصمود والمواجهة ، فهو يحاول قلب أنظمة الحياة
وقوانينها ومفاهيمها السائدة ليخلق حياة نقية سليمة ، لكنه في الغالب يرتد مهزوما
يائسا حين يكتشف أنه يصرخ في فراغ ، وأنه يضرب في جدار صلب حين يدرك انه
لا جدوى من الاستمرار والتحدى والمواجهة ، فصورة هذا العالم المتغير المتناقض قد
شوهرتها المحن السياسية والصراعات الاجتماعية والمآسى النفسية والعقلية ،
وغرست في أعماق الفرد نوعا من التمزق واليأس فأبتسلم وانهار حيناً ، بينما ثار وتمرد
ورفض حيناً آخر .

فهذه الذات المهمومة الممزقة ، تحاول القصة التعبيرية أن تعكس لنا صورتها
وزواياها وابعادها . فقد توزعت هموم الفرد الذاتية على مساحة واسعة من قصص
التعبيريين ، وطرح أديب الستينات في مصر تلك الهموم مبتعدا عن المباشرة
والسطحية بقدر الامكان ، ملتزما بالحس الجمالي لفنية القصة قدر استطاعته للتعبير
عن جوهر القضية وابعاد المشكلة .

ومن تلك الهموم المختلفة : هموم المادة ، ومشاكل الحياة اليومية التي تخلق نوعا
من المعاناة المادية والفكرية معا : فالفقر المادى من اسوأ هموم الحياة المتحضرة
واقساها ، وتتضاعف المشكلة في مجتمعنا تضاعفا ملحوظا بسبب عدم تكافؤ
الفرض ، ونقص التنظيم وتلفيق القوانين والتحايل عليها . . . الخ . ومشكلة
الفقر من المشاكل المزرية في عصر العلم والتكنولوجيا . وتكاد تكون وصمة عار في
جبين الحضارة . وهى مشكلة تتضاعف أكثر بالنسبة للأديب الذي يبحث عن
لقمة العيش ، وفي الوقت نفسه تنصب على رأسه مشاكل المجتمع ومآسى الدنيا .
مما يدفعه حيناً الى التمزق واليأس والقهر ، والى التمرد والعنف والثورة حيناً آخر .
والفقر بالنسبة للمعدمين أهم قضية في حياتهم ، وحين يتناول الأديب المشكلة
المادية لدى فرد من الأفراد فإنه بذلك يتناول هذه المشكلة التي يعاني منها قطاع
عريض من المجتمع .

فوحيد حامد في قصته (القمر يقتل عاشقه)^(١) يطرح مأساة الانسان المسحوق اجتماعيا، والمعدم ماديا، الذي أودى بحياته في نهاية المطاف. فبطل القصة لا يجد له مكانا في هذا العالم وكأنه دخيل عليه... (.. امسك الكأس.. أفرغها في جوفه.. عالم ليس عالمه.. الامال تموت.. تدفن في لحظات)^(٢) فالكاتب يصور مشكلة الفقر التي يعاني منها بطله، ويعاني منها الاف الناس في عالمنا المزدهر، وكأنه من المخزي أن يعاني عالمنا المتحضر من هذه المشكلة. فالرجل ينتظر لحظة الانقاذ والانتشال من العدم والحضيض، حين يعرض لوحاته الفنية منتظرا الجائزة والتقدير والمكافأة، لكنه يفاجأ بمرور المسؤول مسرعا مرددا (عظيم.. عظيم.. رائع)^(٣) دون ان ينظر الى لوحاته فيحس بالفشل الذريع وخيبة الامل، مما يدفعه الى اليأس، ثم يساهم المجتمع في مضاعفة يأسه بمرارة وقسوة حين يجرمه من الزواج بسبب الفقر ايضا حيث يصرخ الاب - والد الفتاة - في وجهه (ماذا ستطعمها)^(٤)، فالرجل يسير من يأس الى يأس.. ويغرق في همومه الذاتية المؤلمة.. بينما المجتمع من حوله يصرخ فيه (الاهلي اتغلب.. انت نايم؟)^(٥). مما دفعه في النهاية الى المأساة المروعة حيث. (ستنشر الصحف.. مصرع مجهول سقط من فوق الهرم)^(٦).

فالمعاناة المادية اولا، والفكرية ثانيا، دفعت الى هذه الوسيلة من وسائل الاحتجاج والرفض والتمرد على هذا العالم المتحضر والمنهار في وقت واحد. وفي قصته الاخرى (مجرد قرش)^(٧) تبلغ السخرية ذروتها بسبب الفقر وظروفه المعيشية. فالموظف البسيط الذي كان يركب الاتوبيس، يدور في اعماقه حوار نفسي حاد، فيما اذا كان سيدفع الاجرة - وهي مجرد قرش واحد فقط - ام يستطيع الافلات منها ليوفره لامور اكثر ضرورة والحاحا. ويستعرض اثناء الحوار الداخلي، مشكلات الفقر والمواصلات التي تزعري ببناء القرن العشرين، ثم يحاول ان يكشف عن حال المعدمين المتدمرين في مجتمعه.. فالموظف البسيط الذي لا

(١) وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١١٥ / ط الهيئة العامة للتأليف ١٩٧١.

(٢) المصدر السابق ص ١٢٠.

(٣) المصدر نفسه ص ١١٦.

(٤) المصدر نفسه ص ١١٥.

(٥) المصدر نفسه ص ١١٦.

(٦) المصدر نفسه ص ١٢٣.

(٧) المصدر نفسه ص ٧.

يملك ثمن السجائر يقنع نفسه بضررها (. . .) تسبب السرطان ، والصحف تنشر كل يوم تحذيرا^(١) ثم يحس بالقهر والهزيمة لان الفرص مواتية لغيره في حين انه محروم من ابسط حقوقه كإنسان . والكاتب يتجاوز هذا الوضع الذاتي - الذي يعانيه الفرد - للتعبير عن وضع الجماعة ، محاولا بذلك رفض شكل هذه الحياة والاحتجاج على هذا الوضع المؤلم ، فالحياة ليست مجرد ان نعيش فقط او نقضي العمر في سبيل تأمين لقمة العيش فقط ، فما الذي قدمته الحضارة للإنسان المعاصر اذا كان - لم يزل - اسيرا للقمة قوته ! .

★ ★ ★ ★

ويتخذ الوضع المادي السيء - الى جانب الاوضاع الاجتماعية السيئة الاخرى - طابعا مأساويا في قصة يحيى الطاهر الناصجة (٣٥) البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت^(٢) . فالموظف المغلوب على امره ، والذي لا يستطيع القانون ان يحميه ، ينهار في نهاية الامر . ويحاول الرجل ان يحافظ على قيمه ومبادئه وسط زيف المدينة واندحارها - الخلقي والاجتماعي - فيصطدم بالنفاق والزيف والاختلاس (يا راجل يدك الحزنة تسيبها ، اللقمة في بقلك ترميها للكلاب تتعارك عليها ، يا راجل والله اليريفي ما يعمل عملتك)^(٣) ، فهو يواجه ازمة ضمير وازمة اخلاق في مجتد واخلاق الحياة على هذا النحو تتعارض مع اخلاقه ، والحقائق المطروحة يس هي الحقائق الفعلية او السليمة . فالعالم يضح بالرياء العرفي والنفاق الاجتماعي حيث (يصيح للكلام وجهان وللنية الحسنة طريقان)^(٤) والرجل في نهاية الامر ينهار حين يوضع في موقف المواجهة مع جميع الاشياء : المجتمع والقانون والفقر والرياء والجنون ، ويعتريه السخط ويشعر بالانفجار او بالانتحار ، ولستمع الى هذا المشهد الاخير من المحاكمة الساخرة المعبرة :

(- الاسم : عباس دندراوي

الحالة الاجتماعية : اعزب

السن : ٣١ .

(١) وحيد حامد / القمر يقتل عاشقه ص ١٠ .

(٢) يحيى الطاهر عبد الله / ثلاث شجرات كبيرة تثمر يرتقلا ص ٣٤ / ط الهيئة العامة للتأليف ١٩٧٠ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ٣٦ .

العمل : موظف كتابي بالاسكان

- لم قتلته؟

- كان مشاكسا . . كان طوال سبع سنوات يلوح براية العصيان ويقول : القانون معي . . وعندما ينهزم يركع ويصلي ويتمتم بالورد : « استبيننا » ولاني لا اطيق الكلمة قتلتها فقتلته .

- الشهود

- سكان شارع البلتاجي وعبد الخالق ثروت .

- اسم القتيل

- عباس دندراوي^(١)

فكتشف اخيرا ان القاتل والقتيل شخص واحد . وان الرجل الموظف المحاصر من جميع الجهات . قد عجز عن الاستمرار في هذا العالم بوجهه الحقيقي ، وبقيمه ومثاليته ، مما دفعه الى ارتداء القناع وتزوير حقيقته ، وبالتالي قتل الشخصية المستقيمة المثالية المتواجدة في اعماقه لفشلها في المضي وسط ضجيج المجتمع واخطائه وجرائمه ، فهو يشعر انه يدفع دفعا للتخلي عن مبادئ الصدق والاستقامة . ويحيى الطاهر يبدع في عرض هموم الانسان المعاصر في قصصه ، فالحوار الذي يجري في اعماق ابطاله وشخصياته يكشف لنا عن الحقيقة العارية في حياتنا ، مما يجعلنا نعرف ان الانسان نفسه هو من يحاول طمس تلك الحقيقة ، ومسح انسانية الفرد ، بل ويسهم في قتل الوجه المشرق النبيل له ، وتغيير ملامحه الاصلية النقية . فعباس المزيف - في القصة - يقتل عباس الحقيقي ، وعباس الذي تخلق منه هذا العالم . ثائرا محتجا يقضي على عباس الحالم المثالي الذي يرغب في تغيير وجه الحياة نحو الافضل .

فالقصة التعبيرية طرحت هموم الفرد ومشكلاته اليومية ، وانطلقت منها الى مشكلات الانسان عامة . والاديب التعبيري يحاول ان يصور بعدا ذاتيا او فرديا ثم يتجاوزه الى البعد الانساني الشامل من خلال معاناة الفرد وهمومه ومشاعره الذاتية .

تلك الهموم وما يصاحبها من ظروف قاسية وازمات نفسية ، قد خلقت طبقة مسحوقة منهارة في مجتمعنا ، مهددة بالانهيار النفسي والجسدي ، فالالام المادية

(١) يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة . . ص ٤٢ .

تتحول غالبا الى الام نفسية معقدة: كما يرى - علماء النفس - وما زال أدباؤنا يصرخون للحصول على ابسط حقوق الانسان في الحياة^(١).

ويعاني الاديب - والانسان بشكل عام - من فقدان العدل الاجتماعي . اذ احس الانسان المعاصر انه في سباق مع الزمن ، فالحضارة في تطور والانسان في تدهور ، والبشرية التي تزدهر وتتقدم من ناحية ، تنهقر وتراجع من نواحي اخرى . فالأديب حين يحاول ان يغضب او يثور او يكشف عن الجانب المشروخ من عالمنا ، فانه يحاول بذلك ان يعيد بناء ما هدمه الانسان وما فقده ، ويفقده في كل يوم ، فيصرخ في أدبه بوجه العالم لانقاذ الانسان من السقوط والانسحاق والتردي .

واديب اليوم امام تناقضات لا حصر لها ، وصراعات مزمنة ، واحداث مذهلة فيحاول جزئيا انقاذ ما يمكن انقاذه فيحذر وينبه من الاخطار الجسيمة التي تهدد الانسان في محاولة لمقاومتها او تفاديها او علاجها . فالانسان الذي سحقته الظروف الحياتية بشتى صورها ، يحاول ان يقف على قدميه قبل ان ينهار ، فهو في رحمة من المشاكل والهموم ويعاني ظروف اجتماعية قاسية ومشاكل مادية عصبية وتمزقات نفسية خادة : . امام هذا كله كان لابد ان يرفع صوته مطالبا بحقه المهدور ، فمن حقه ان يختار حياته على الوجه السليم الذي يريده ، ومن واجبه ان يدير عجلة الحضارة للارتقاء بالانسان لا للانحطاط به ولكي ترفع من شأنه لا لتدوسه او تسحقه ، ومن حقه ايضا الا يسكت على الفوارق الاجتماعية والطبقية الهائلة التي ترميه في الخضيض شاعرا بانعدام العدل الاجتماعي وافتقاد التوازن النفسي بين الافراد والجماعات مما يدفع الكثيرين الى اليأس والاستسلام .

فلسليمان فياض في قصته (وبعدنا الطوفان)^(٢) يرفض التعسف الاجتماعي واختلال القوانين وعدم تكافؤ الفرص والطبقية الفاحشة ويرفض المعاناة المشينة في سبيل بحثه عن لقمة العيش . فعلى غنيم^(٣) بطل قصته ، يلقي مصرعه حرقا ، وهو يحاول اعادة بناء القيم المفقودة ، ومحو الحس الطبقي السيء بين الناس والحصول على ما ينسده به رمقه . . . ولكن علي غنيم يفشل في هذه المحاولة رغم انه دفع

(١) انظر في قصص نوال السعداوى ، التي تعتمد على التحليل النفسي وتعرض للمشاكل النفسية المعقدة . في مجموعتها (الخيوط والجدار) وقصصها الاخرى . ط الشعب ١٩٧٢ .

ثم انظر قصة نعيم عطية (كلمة هامة واخيرة) / الآداب / يناير ١٩٧٣ ص ١٨ البروتية .

(١) سليمان فياض / وبعدنا الطوفان ص ٣ / ثم انظر في قصته (في زماننا) الآداب / نوفمبر ١٩٧٢ .

(٢) سليمان فياض / وبعدنا الطوفان ص ٣ / ط دار الكاتب العربي ١٩٦٨ .

حياته. ثمنا لذلك، فيموت وتبقى المشكلة قائمة.

ويستحر (عباس دندراوي) في قصة يحيى الطاهر (٣٥ البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت) (١) احتجاجا على الخلل الاجتماعي وفقدان العدل بين أبناء المجتمع، ورفضاً للظروف المادية والنفسية التي تواجهه. فقد صرخ ولم يسمعه أحد فانهار وتحطم ظانا انه يحطم الآخرين معه بزيغهم واستغلالهم وانه يعري الحقيقة ويكشف الرياء والظلم، الا انه انفجر وحيدا... وانسحق وحيدا وسارت الحياة من بعده كما كانت بل أسوأ مما كانت.

والاديب في مصر يعاني من فقدان العدل الاجتماعي ويتألم له وذلك ان من طبيعته - ومن طبيعة اي فنان ايضا - الا يكون وصوليا، والا تبرر الغاية - مهما كانت - الوسيلة المزرية. وهو في أدبه يجسد الخلل ويبلور حالات القهر والمرض الاجتماعي، والمرض في العلاقات الانسانية القائمة دون التفكير في مدى مكاسبه من ذلك، لان الاديب الحقيقي يكتب وفي اعماقه اعتبارات خلقية او فكرية او نفسية تطفئ على جميع الاعتبارات الاخرى.

فمشاعر القهر والانسحاق والثورة تتكرر في قصة يحيى الطاهر (قابيل الساعة الثانية) (٢)، حيث نجد موقفا مختلفا عن موقفه السابق، فهو هنا لا ينهار ولا يستسلم في مواجهة فقدان العدل الاجتماعي او ضياع حقوقه، وانما متمرد ناثر (الحق يؤخذ ولا يعطى) (٣)، ففي اعماقه روح الاصرار على انتزاع حقه وحرية، وكل ما سلب منه في صخب الحياة وزيف المجتمع وتعسفه وريائه فقد عانى ما عانى، وتألم ما تألم... (التشريح لن يجدي شيئا. لن نقرأوا ما حفرته الايام في صدري) (٤)، فهم لن يقرأوا ابدا سطور المأساة المريرة التي حفرها الزمن في صدره، وهذه العبارة من اوجع الصرخات واشدها في وجه العصر، خاصة حين تصدر من متألم حقيقي، كبت ما كبت من ماسي الحياة والناس.

ويرفض عبد العال الحماصي في قصته (للكناكيت اجنحة) (٥) الظروف القاسية التي تحد من طموح الانسان واماله، وتقضي على ايجابية احساسه بالحياة وفي القصة نغمات رومانسية مع المحافظة على الطابع التعبيري حيث يحاول الكاتب

(١) يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٤.

(٢) يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة .. ص ٨٠.

(٣) المصدر السابق ص ٨٥.

(٤) المصدر نفسه ص ٨٥.

(٥) عبد العال الحماصي / للكنائكيت اجنحة ص ٩٨ / ط دار الكاتب العربي ١٩٦٧.

من خلال شفافية المشاعر ورقة الاحاسيس ان يحتج على ظروف الحياة المختلفة التي تنغص على الانسان هدوءه وحياته، وتدفعه دفعا الى الاحساس بالمرارة والخزي والاكتئاب، حين تتحول حياة الفرد الى مجرد محاولة للبحث عن لقمة العيش وهي في الحقيقة ليست كذلك.

وتبلغ السخرية المريرة مرحلة بعيدة في قصة جميل عطيه ابراهيم (خطبة وسط قوارير الزيت)^(١) حيث يرفض الواقع الاجتماعي المختل بكل تناقضاته ويقوم بعملية مقارنة فاضحة تظهر مدى اختلال الموازين الاجتماعية وانعدام العدل الانساني، فيقول: (مات ثلاثمئة من الجوع في قرية بالهند)^(٢) ثم يقارن هؤلاء باخرين (يشربون عصير الفاكهة ويأكلون بهدوء)^(٣)، فالكاتب يتألم ويسخر ويعتصر بمرارة لهذا البناء الطبقي، ويشتمز من الفوارق المزرية في ابسط حقوق الانسان مما يزيد من حجم المأساة في حياة الانسان المعاصر ويرميه في دوامة من المعاناة والتشاؤم.

ويبحث نجيب محفوظ عن العدل المفقود بين أفراد المجتمع البشري في قصته (الجريمة)^(٤)، ويسخر من الزيف والنفاق والتستر على الجرائم وطمسها، وارتداء الاقنعة لاختفاء الحقائق. ونجد في القصة حساسية سياسية واخر اجتماعيا، فالكاتب يدرك بغرابة ودهشة ان العدل مفقود مهدور بشتى الوسائل والتبريرات، ولتتابع هذا الحوار:

(- اعلم ان ارزاق البعض بيد البعض الاخر ولكن الغضب يتجمع في الاعماق وللصبر حدود.

فهز رأسه باستهانة وتساءل:

- ما واجبنا في رأيك؟

- ان تحققوا العدالة

- كلا

- كلا؟!

- واجبنا هو المحافظة على الامن

(١) قصص قصيرة/ كتابات معاصرة/ ص ٧٦.

(٢) المصدر السابق ص ٨٧.

(٣) قصص قصيرة/ كتابات معاصرة ص ٨٩.

(٤) نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٤٩/ ط دار مصر ١٩٧٣.

- وهل يحفظ الامن باهدار العدالة؟

- وربما باهدار جميع القيم^(١).

هذا الحوار التعبيري الموحى يفضح الواقع المتعسف الجائر الذي يخلق طبقة مأزومة مظلومة مسحوقة من ابنائه بسبب اهدار القيم والعدالة، ويسبب خنق الحريات للمحافظة على أمن كاذب موهوم مزيف، وقانون مختل لا ينطبق الا على فئات قليلة. ومثل هذا الوضع الاجتماعي المريض الذي يفتقد الى الاتزان والعدل والاستقامة، لا بد أن يمسح شخصية الانسان ويهزأ منه ويزري بقيمه ويقتل حريته ويخلق منه واحدا منافقا، او مساهما في الجرائم البشرية، متسترا عليها، فالرجل في القصة يكتب تقريره الاخير فاضحا الخلل الاجتماعي والقيم المطموسة والامن الكاذب، وهو مغلوب على امره مهزوم ايضا، فيقول: (ساكتب ان جميع القيم مهدرة ولكن الامن مستتب)^(٢)

★ ★ ★

فقد عرضت القصة التعبيرية تناقضات المجتمع، وحاولت تصوير هموم الانسان الذي يعاني الفقر، وفقدان الحرية، وضياح العدل الاجتماعي، حيث اوجدت هذه الهموم والتناقضات خللا في التركيب الاجتماعي، الذي يحاول الاديب تجسيده من اجل بنائه وعلاجه واوجدت ايضا ازمات نفسية مريرة أدت بالتالي الى مشاعر القلق والضياع والتمزق، كما سنبين في الفصل التالي.

★ ★ ★ ★

(١) المصدر السابق ص ١٦٢.

(٢) نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٦٢.

(ب)

وقد طرح التعبير يون في قصصهم هموما فكرية وفلسفية مختلفة - الى جانب الهموم الاجتماعية والمادية - كمشاعر الغربة ، والتمزق والقلق ، وعرضوا لقضية الموت بجميع أشكاله .

فحين تسلم «فوكنر» جائزة نوبل للاداب ، صرخ في الحفل غاضبا قلعا قائلا :
(لم تعد هناك مشاكل في عصرنا تسمى مشاكل الروح ، بل سؤال واحد يقلقنا هو :
متى ستطيح بنا قبلة؟ ويترأى لي أنه ما دامت حياتنا الاجتماعية مضطربة قلقة يسودها اليأس والخوف فان تعبير الفنان عن النتائج التي تدل على اليقين امر غير طبيعي ، ومخالف للواقع)^(١) . ف «فوكنر» ينقل الينا صورة الانسان المعاصر الذي يعيش في دوامة من القلق والتمزق والخوف ، الانسان اليائس الذي ينتظر الموت المفاجيء القادم من كل الجهات بين لحظة واخرى ، فندرك بذلك ابعاد المأساة

الانسانية بقتامتها ورهبتها ، التي يحاول الاديب ان يعكسها ويحسدها في فنه .
والاديب شديد الاحساس والتأثر في هذا الجانب المأساوي من الحياة فهو يعيشها ويعاني مرارتها وقسوتها ، وان تلك المعاناة الحادة تبعث في نفسه قلعا عارما ، ويأسا قاتلا ، وقد أشار «دونالد ديفي» ذات مرة الى الوضع النفسي الممزق الذي تسببه تلك المعاناة الفكرية الشديدة اذ قال : (لاشك ان الايمان المطلق بقيم ادبية وخلقية امر غير ممكن في عصرنا ، بل على العكس من هذا ، فاننا نرى ان الكتاب والقراء على السواء يحسون في اعماقهم بنوع من القلق المتزايد يجعلهم قريبين الشبه بالمصابين بالهستيريا)^(٢) .

وهذا الحس التشاؤمي السوداوى لما وراء الأشياء ولابعاد الحياة قد ساهم في تزايد القلق والاغتراب والخواء في حياة الانسان المعاصر ، وفي مفهوم الأديب ونظرته الى الأشياء . صحيح ما يقال : أننا نسير الى الأمام بالرغم من كل شيء ، ولكننا بالمقابل نعلم حجم المأساة الذي يتضخم ويكبر أيضا (فحالة الانسان

(١) محمود السمره/ في النقد الأدبي ص ٤٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٩

المعاصر الذي يسير من المرض الى الموت لترينا في أبشع صورة أن هذا الكون ليس
الا مهزلة^(١) على حدّ تعبير «الدوس هكسلي».

وقد حاول أدباؤنا نقل الحالة التي يعانيها الانسان المعاصر، وعكس صورته
ممزقا مهزوما قلقا، في أعمال قصصية جادة لا تخلو من معاناة ذاتية وجعلته يشعر
بالوحدة والاغتراب والاكتئاب لما في هذا الوجود من تناقض وخلل وغموض،
واعوجاج لا يمكن تقويمه، وبالتالي أدخل هذه المشاعر والأحاسيس في أعماله
الأدبية للتعبير عن ذات قلقة متأرجحة، وعالم ضالّ غير مستقر.

★ ★ ★ ★

وقد تجاوز الادباء في مصر الحياة اليومية والمشاكل الاجتماعية، وطرحوا بعض
قضايا الفكر المجرد والمشاعر النفسية والهموم الوجودية بالاسلوب التعبيري الذي
مهّد للتيار التجريدي أن يأخذ مداه في المرحلة الثانية، حين طرح هذه القضايا
والمشاعر بأسلوب أكثر تعقيدا وتطرفا.

والتعبيريون في هذه المرحلة التي طرح بها الفكر المجرد كانوا ينتقلون - مدركين
او غير مدركين - من التعبيرية المبسطة الى التعبيرية المركبة أو المعقدة والتي كانت
تشكل بداية موجة التجريدية.

ومشاعر الغربة كانت من تلك المشاعر الفكرية المجردة التي طرحت في قصص
التعبيريين.

ف (تحت المظلة)^(٢) لنجيب محفوظ - من الوجهة التعبيرية للقصة - تعتبر لوحة
تعبيرية توحى بالغربة والعزلة والقطيعة التي يعاني منها أبناء المجتمع البشري.
فنجيب محفوظ قد أحس - في مرحلة متأخرة - بغربة الذات عن كل ما حولها،
ولا منطقية الأشياء وبالتالي أحسّ معاناة الانسان المعاصر وغربته حتى عن نفسه.
وقد حاول نجيب في مجموعته (تحت المظلة) أن ينقل الينا صورة هذا العالم
المبتور الغريب الذي يسير من سيء الى أسوأ، ومن تمزّق الى تمزّق.
وقد كشف عن الجوانب المأساوية في حياتنا وعن التناقض في المجتمع الانساني
وعن فوضى الكون والحياة الى حد اللامعقول والجنون والصرع.

(١) محمود السمره / في النقد الادبي ص ١٢٣ عن كتاب هكسلي:

Aldous Huxley; Those barren heaves

(٢) نجيب محفوظ - تحت المظلة - ص ٥ - ط دار مصر ١٩٦٧

و(تحت المظلة) تجسد ذروة الاغتراب في الحياة المعاصرة، وكأن كل انسان يمثل عالماً مستقلاً عن الآخرين، منقطعاً عما حوله، لا يعرف أحداً ولا أحد يعرفه، ولنسرقب هذا المشهد الذى يوحى بالغربة والقطيعة بين أفراد العائلة البشرية، يقول: (استلقت المرأة على الأرض رأسها فوق جثة القتيل المنخفيء على وجهه، ركع الرجل الى جانبها، بدأ غزل رقيق بالإيدي والشفاه ثم غطاها الرجل بجسده ومضى يمارس الحب وتواصل الرقص والتصفيق ودروان الغلمان وانهمار المطر)^(١). وكأنما الكاتب يتساءل: ما شكل هذا العالم الذى يموت فيه واحد، ويمارس الجنس فوق جثته آخر، ويرقص ثالث ويصفق رابع... وهكذا: تلك هي غربة انسان اليوم ومجتمع اليوم، وتلك هي لامعقولية الاشياء وجنون العصر، الذى يؤدي الى الذهول في لحظة مواجهة هذا العالم السكران.

ويحاول نجيب محفوظ في هذه القصة (ان يصور لنا المدينة الجهنمية بدل المدينة الفاضلة)^(٢)، فبعالمنا المعاصر هو المدينة العنيفة الدامية الممزقة، وحياتنا شريط سينمائي متناقض متداخل نرى فيه: الموت والرقص والحب والمطر والاحترق والمطاردة والقتل... في وقت واحد، والانسان يغض البصر عن هذه المشاهد الموجعة وكأنها طبيعية.

فالكاتب الذى يصور التمزيق والاغتراب ينهى كل شيء بالموت دون أن يعرف القتل من قتله، او لماذا قتله، ويضعنا في مواجهة هذا العصر المشوه الذى مزق الأمن والاستقرار، وأفقد الانسان انسانيته ليمضى هادئاً مسطوفاً لا يعرف الى أين ينتهى.

ويتفاقم الشعور بالغربة عند ادوار الخراط في مجموعته الأخيرة (ساعات الكبرياء) اذ يصور الانسان الغريب الوحيد الذى يسير وسط الحشود المزدحمة والشوارع المكتظة.

ففى قصته (في الشوارع)^(٣) نرى بطل قصته سائراً وسط هذا العالم الصاخب المزدحم صامتاً وحيداً، شاعراً بالغربة وسط هذه الجموع، وتضج اعماقه بتناقضات وتساؤلات أكثر صخباً وصراعاً من العالم الذى حوله... (ماذا يفعلون؟... الى

(١) نجيب محفوظ - تحت المظلة - ص ٨

(٢) غالي شكري - صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٥٧

(٣) ادوارد الخراط - ساعات الكبرياء ص ٨٩ - ط دار الفد بيروت ١٩٧٢

أين يذهبون^(١) . . (الانسان دائما مصاب)^(٢) . . . قال الوحش : سفينة تبحر بنا في مياه مجهولة والعالم وحش^(٣) الى أن يكمل خيوط المأساة حين يترك بطل قصته هائما غريبا . . يمضى دون ارادة دون مخالب دون عقبة دون وصول دون انتهاء^(٤) فتكتمل بذلك صورة الانسان المعاصر الممزق المعزول حيث يسير وحيدا الى مالا نهاية .

ويزداد حجم المأساة وتتضخم احساس الغربة الى درجة اعتزال العالم والاتقطاع عن الناس والهجرة الى صحراء مجدية هادئة لا بشر فيها في قصته (آخر السكة)^(٥) ، حيث يرثر الكاتب بأمر مختلف متباعدة متقطعة على طريقة «جويس» في (يوليسيس)^(٦) ، تبوح بصراع شديد دائر في اعماقه ، وتعكس صفحة مضطربة حادة من لاوعية ، حيث تختلط عليه الأشياء ، وينقطع الخيط الفاصل ما بين الوهم والحقيقة (والله ما كنت نائما ، لكني لم أكن مستيقظا ايضا . . لم أكن أحلم)^(٧) . ويمضى الرجل في رحلته لاعتزال العالم بحالة يرثى لها فهو يشعر بالغثيان وفقدان الوعي والهستيريا ومع ذلك يستمر في الرحلة الى آخر السكة (وليس في قلبه حس إلا بأنه وحده قد وصل آخر السكة . . وحده في رمل الصحراء)^(٨) . فقد كان غريبا وسط الناس ، وهاهو يعود الى الغربة والوحدة ، لكنه بعيد عن الناس . . . الهواء جاف طاهر ، الصمت مبطق تام في فراغ الصحراء امام الخطوط الحديدية الممتدة حتى النهاية)^(٩) حيث تستمر الحياة كما كانت بعد ان يتوقف هو في آخر محطة له .

فالخراط يدرك مسبقا انه لا يوجد حل لمأساتنا ، وكل الحلول تبرر او تخفف حدة هذه المأساة ، وانه سيبقى خارج الأسوار مهما بحث أو حاول الوصول لأنه يعرف (انه لن يجد شيئا ، ومهما كانت النار موقدة في المحراب فان قدس الأقداس خاو

(١) المصدر السابق ص ٩٩

(٢) المصدر نفسه ص ٩٥

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٠

(٤) المصدر نفسه ص ١٠٠

(٥) المصدر نفسه ص ١٦

(٦) جيمس جويس - يوليسيس ;

James Joyce: Ulysses, London, 1947, and look: Finnegans Wake (1939)

(٧) إدوارد الخراط - ساعات الكبرياء ص ٢٣

(٨) المصدر السابق ص ٣١

(٩) المصدر نفسه ص ٣١

على عروشه، وهو يعرف انه سيبقى دائما خارج الأبواب، يشرب ويعمل طول النهار، ويعمى من الشرب والشغل، هذا كل شيء»^(١).

ويتضح الاحساس بالغربة ومحاولة اعتزال الناس والحياة في قصة مجيد طوبيا الناضجة (الايام التالية)^(٢) من مجموعته المساة بهذا الاسم. فالرجل - في القصة - يشعر بالغربة في كلا الحالين، سواء كان بين الناس او بعيدا عنهم لكنه حين يهجرهم ويتبعد عنهم فانه على الاقل يتخلص من المرارة التي يسببها له الآخرون بالطريقة المباشرة. فبطل القصة يعتزل وزوجته الناس، ويتبعدان الى مكان ناء بعيد عن المدينة والحضارة داخل كوخ صغير، ويضع الزوجان مصطلحات جديدة لتحديد الزمن الذي فقد معناه السابق، ويضعان اشارات ورموزا جديدة لمعرفة الوقت والايام، ويبدأن حياة جديدة بشكل جديد بعيد عن صخب المدينة وهديرها وغشها، المدينة التي تحطم كل من يرفع رأسه او يتحدى او يرفض او يحاول أن يتساءل . . . (ففى ذات يوم قررت - المرأة الزوجة - ألا تنحنى أمام أقواس المدينة الخفيضة فامتلات رأسها بالجروح والكدمات. ظلت تسير مرفوعة الرأس فتصطدم بسقف القوس حتى سقطت فاقدة الوعي فحملوها فوق محفة الاسعاف، وبهذه الطريقة مرت أسفل عدد كبير من الأقواس، ثم قال الطبيب - همس الطبيب - بأنها في حاجة الى فترة نقاهة في موقع ناء بعيد عن الناس.)^(٣)، فقررا - أى الزوجين - اعتزال الناس الى غير رجعة، وكثيرا ما كان الرجل يتجاهل تساؤل زوجته حين تقول: (هل نحن الى المدينة؟)^(٤)، فقد كان مصراً على الابتعاد عنها بعد ما حطمت، وأدمت جبهة زوجته وسحققتها حين حاولت ان تقاوم وتتحدى. وقد رفضا المدينة والحضارة بكافة زيفها وخوائها وتمائلهما بالطريقة التي كان قد رفضهما من قبل «ت. س. اليوت» في رائعته المعروفة (الارض اليباب)^(٥)، حيث هاجم المدينة والحضارة ورفضهما حين ادرك انهما قد أسهمت في سحق قيم الانسان ومسح انسانيته.

وتعرض كثير من أدبائنا الى مشاعر الغربة في قصصهم القصيرة وحالوا تصوير

(١) ادوارد الخراط - ساعات الكبرياء ص ٢٨

(٢) مجيد طوبيا - الايام التالية ص ١٢١ - ط - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢

(٣) المصدر السابق ص ١٢٨

(٤) المصدر نفسه ص ١٣٠

(٥) ت. س. اليوت - الارض اليباب

هذه المأساة الفكرية القائمة على اختلاف الوانها وابعادها، ونجد مثل هذه المشاعر في محاولات: احمد هاشم الشريف في قصتيه (عابر طريق)^(١) (ولعبة القشن)^(٢)، وفي قصتي نجيب محفوظ (الظلام)^(٣) (والنوم)^(٤) . . . وفي محاولات كثير من الادباء امثال: يحيى الطاهر وابراهيم اصلان ونعيم عطيه ومحمد البساطي في مرحلتهم التعبيرية. ومجموعاتهم مدونة في نهاية هذا البحث لمن يرغب في الاطلاع.



اما مشاعر التمزق والقلق وصراع الذات فقد تطرقت اليها القصة التعبيرية حين راح الأديب يغوص في أعماق الانسان ويحاول تحليل عوالمه الداخلية واغواره النفسية، متجاوزا بذلك ظواهر الاشياء وهيكلها الخارجى، مهتما في جوهرها وحقيقتها. فكان طبيعيا أن يعكس بذلك التمزق والقلق والصراع المرير الذى يعاني منه الانسان المعاصر على المستويين المادى والفكري. كانت هذه المشاعر حادة قوية لدى الأوروبيين، تصل أحيانا الى حد الانتحار تخلصا من المرارة والصراع الداخلى المتطرف وقد عبر عن هذا الألم «ارثرادا موف» حين انتحر^(٥) مؤخرا، و«بافيزية» حين قال بيأس قبل أن ينتحر (ان المرارة التي استقرت في قلبي لم تترك مكانا لحب اى شىء في هذا الوجود).^(٦)

وقد انعكس القلق والتمزق على أدبائنا بحكم التأثير بهذا الحس الفكري اللامعقول لابعاد هذا الوجود من جهة، وبحكم المعاناة الذاتية والتجربة الشيوعية من جهة اخرى. الا ان هذه المعاناة وتلك المشاعر بقيت أقل حدة وتطرفا في قصتنا المعاصرة، وعند قصاصينا عنها الغربيين.

(١) احمد هاشم الشريف - كتابات جديدة ص ٥ - ط - دار الكاتب العربي.

(٢) المصدر السابق ص ٧٢

(٣) نجيب محفوظ - تحت المظلة ص ٣٥

(٤) المصدر السابق ص ١٩

(٥) Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, Penguin London, 1970

(٦) محمود السمره - ادباء الجيل الغاضب - ص ٨٢ / ط مكتبة عمان ١٩٧٠

فرائعة مجيد طوبيا (مائة مليون نحلة في الرأس)^(١) من اكثر القصص التعبيرية تصويرا للصراع المرير الدائر في اعماق الانسان المعاصر في مواجهة هذا العالم . والقصة تكاد تستكمل عناصر الابداع شكلا ومضمونا ، وربما تفوق الكاتب في هذه القصة على نفسه - كما يقول المثل الروسي - فالطين والدوي الذي يهدر في رأس انسان هذا العصر بكافة أسبابه المادية والفكرية قد اوقعه في بحر من الحيرة والشك ، وفي دوامة من القلق واللاجدوى (ألا من حل ؟ إلا من جواب ؟)^(٢) . فالرجل في القصة يبحث عن الحقيقة المطموسة ، وكلام الناس يطارده ويخز اذنيه (هذا مجنون اخر)^(٣) . . كل هذه الضجة المدوية في رأسه والطين الدائر في اعماقه ، تكفي ليصبح الانسان معتوها ممزقا مشتتا .

ويطرح الكاتب في قصته الخواء الذي يعاني منه الانسان المعاصر ، اذ فقد الطريق وتراجع امام العصر وتقلص حجمه وغدا (في حجم عقلة الاصبغ)^(٤) فالانسان الذي اصبح صرصارا - تقريبا - عند «كافكا» وحشرة صغيرة عند (ادونيس) ، نراه لا يرى بالعين المجردة عند طوبيا ، فهو مطموس مسحوق ، وحذاؤه اضعاف اضعاف حجمه . فالانسان الذي يصنع الحياة والحضارة نراه في نهاية الامر على هامشها . وبطل طوبيا قلق هارب من نفسه (انس التفكير . . لا تفكر)^(٥) . فهو مصدر تمزقه وصراعه ، والتفكير الزائد تحميل للنفس فوق طاقتها قد يدمر صاحبه ، اذ تختلط عليه الامور (ولكن هذا الحذاء لا يناسبني فقلت غاضبا : قد تكون انت الذي لا يناسب الحذاء)^(٦) . وهو بهذا التعبير يقترب من «بيكيت» في مسرحيته الشهيرة (بانتظار غودو) حيث يقول :

(هذا هو الانسان دائما يلوم حذاءه والاختفاء في قدميه)^(٧) والانسان يبحث عن تبريرات ليستطيع مواجهة نفسه بها والتكفير عن اخطائه .

لكن طوبيا رغم كل هذا التمزق والقلق وضياح الحقيقة ، فما زال لديه شعاع امل في امكانية الكشف عن الحقيقة ، فالسجين الذي يحفر خدشا في جدار زنزانه

(١) مجيد طوبيا - خمس جرائد لم تقرأ ص ٥٥ / ط الهيئة العامة للتأليف - ١٩٧٠

(٢) المصدر السابق ص ٥٩

(٣) المصدر نفسه ص ٦٥

(٤) المصدر نفسه ص ٦١

(٥) المصدر نفسه ص ٥٩

(٦) المصدر نفسه ص ٦١

(٧) صموئيل بيكيت - بانتظار غودو - ترجمة هالة فرح - دمشق

كل يوم يصبح - مع مرور الزمن - نافذة يخرج منها، وبطل القصة يمضي في بحثه حاملا المصباح الفارغ (لا زيت ولا ثقاب) (١) متجاوزا كل شيء عازما على الاستمرار، (غير اني ما زلت احرك المصباح يمينا ويسارا) (٢). وكأنه يتحدى ويقاوم. فالانسان لابد ان يمضي ويستمر في البحث حتى وان عرف مسبقا انه لا جدوى. . . ولا وصول. . . والرجل هنا ما زال مستمرا في بحثه فعلا فربما هذه الرحلة في البحث عن الحقيقة، هي نفسها الحياة.

ويجسد مجيد طويبا مشاعر التفتت والتمزق النفسي في قصته الاخرى (الجاحظون) (٣) باحداثها اللامعقولة واجوائها الغريبة، فالعالم عائم فوق بحر متلاطم مهدد بالغرق، وتخيل الانسان متشابك مملوء بالاف الصور والاصوات التي تفتت هدوءه، وتمزق استقراره، ولتقرب هذا المشهد (وش الهواء في اذني لکني سمعت اصواتا غريبة مختلطة: محركات الية وقبالات ومنبهات صوت وتنهدات وراديوهات عالية وسمعت انين انسان مذبوح متداخلا مع تكتكات آلة حاسبة وتأوهات مطربة عحوز. . . سکن الهواء لکني سمعت أيضا مطارحات غرامية وجهاز تسجيل وانفجار) (٤) فكأنه بهذه الصور التعبيرية يعكس وجه هذه الحياة وشكل هذا العالم المكتظ المختلط بالاف التناقضات، مما يسهم في تمزيق عالم الانسان الداخلي. ويبدو لي ان الكاتب بهذه القصة قد جمع ما بين (الصخب) الـ «فوكنري» (٥)، و(غضب) «اوزبورن» (٦) و(زحمة) الشاروني (٧) ليعكس صوت الضجيج ودوي الحياة الدائر في رأس الانسان المعاصر.

وتختلف بواعث التمزق واسبابه الذي يعاني منه الانسان المعاصر حيث يجسد الاديب هذه المشاعر - بالاسلوب التعبيري - لنقف على مصادرها النفسية والمادية التي اسهمت في خلقها في اعماقه.

فاستغاثه نعيم عطية في قصته (استغاثة من رجل يلهث) (٨) صرخة من نفس

(١) مجيد طويبا - خمس جرائد لم تقرأ ص ٦٥

(٢) المصدر نفسه ص ٦٥

(٣) المصدر نفسه ص ١٧

(٤) المصدر نفسه ص ١٨

(٥) وليم فوكنر/ الصخب والعنف

William Faulkner: The Sound and the Fury. Penguin, London 1971

(٦) جون اوزبورن - انظر وراءك بغضب: J. Ozborn: Look Back in Anger

(٧) يوسف الشاروني - الزحام

(٨) نعيم عطية - قضية الشاويش صقر ص ١٧٩ - ط - الجبلاوي ١٩٧١

يملك من قوة راحا يقهقهان بجوارسلة المهملات^(١)، وهما يشعران بالهزيمة والعبث واللامبالاة ونجد احد الرجلين قد شاخ مبكرا واقعدته هموم الدنيا، وغلبه شعور القلق والتمزق، مما جعله يستسلم اخيرا الى نوع من الجنون والهلوسة. والرجل يفتقد الى الادلة المقنعة بجدوى الاشياء او جدوى وجوده. مما جعله شاحبا مرهقا يحاول تجاوز الواقع لمعرفة ما ورائه وما وراء وجودنا. وأين هو الحل، لكنه يبقى معلقا في فراغ.

وبطل ابراهيم اصلان الذي يعاني القلق والتمزق مستمر في البحث وهو في هذا يختلف عن بطل محمد البساطي في قصته (ابتسامة المدينة الرمادية)^(٢). حيث يعاني القلق والضجر والتمزق ايضا، الا انه عند البساطي يختلف في اسلوب المواجهة وطريق المعالجة اذ يحاول الهروب من نفسه ومن الآخرين ومن مشاعر الفراغ واليأس بشتى الوسائل في محاولة للنسيان لكي يخفف حدة المارة التي وصلت درجة الانفجار. فالرجل يود لو يبكي من شدة الغيظ والحزن، فمشاعر القلق تطارده في كل لحظة وفي أي مكان: في الشارع، في النادي، في البيت، وفي الفراش ايضا، فهو لا يطيق حالة القلق هذه، ويجد في الهروب وسيلة لمعالجة الموقف، فيركب سيارة تنطلق بسرعة جنونية في شوارع المدينة بينما كان يضاجع امرأة داخلها، وفي تلك اللحظة تسيح في ذهنه افكار وذكريات على شكل مونولوج داخلي، تكشف عن بواعث القلق والقهر والضجر الذي يعانيه (. . . استمرت المرأة في همسها الخافت وضحكاتهما المكتومة، اخترقت السيارة ميدان مصطفى كامل، كان واقفا في شمع وذراعه ممدودة. . والاضواء الشاحبة لولم اكن مصريا. . كلمات خالدة منقوشة على الرخام. . والسبورة. . ماذا يمكن ان يكون؟ انت هناك. . اجب؟ . . اخرجهم في طابور. . وقفوا في الحوش، كان المدرس الطيب صارم النظرات على غير عادته رفعوا العلم. صاح المدرس: ارفعوا العلم^(٣). وفي اثناء جريان تيار المشاعر في اعماقه كانت اظافره مغروسة في جسد المرأة العارية ليدفن نفسه وينسي همومه، وكأنه بذلك يضاجع الزمن ويغرس اظافره في جلد التاريخ الذي شره وضاع، وغدا زيفا وخواء وتمزقا.

لكن مشاعر القلق والتمزق في قصته الاخرى (موكب الحزن)^(٤) لا يواجهها

(١) المصدر نفسه ص ٢٤

(٢) محمد البساطي - حديث من الطابق الثالث ص ٦٤ ط - الهيئة العامة للتأليف ١٩٧٠

(٣) محمد البساطي - حديث من الطابق الثالث ص ٦٨

(٤) المصدر السابق ص ٩٧

الكاتب بهذا الهروب او النسيان . وانما بنوع من الانتظار والاغتراب والتأمل في الماضي السحيق ، فنرى الرجل العجوز الذي تجاوز الحياة (يجذب مقعداً في الصباح الى جوار النافذة ويظل طول الوقت صامتاً يحملق في الشارع ، وفي المساء يبحث عن مباريات الكرة في الراديو . ثم يعود الى النافذة)^(٣) فهو يحاول ان يملأ الفراغ القاتل بأية وسيلة ، بعد ان تجاوز مرحلة الحياة وترك الدور في التصارع للآخرين ، وانزوى بعيداً يعيد تاريخه الطويل المليء بالاشياء والاخذات والذكريات (في هذا اليوم ضحك . . ولعب مع الاولاد . . وتناول طعامه معناً)^(١) ، غير انه الان اصبح وحيداً قلقاً ضجراً ينتظر الموت بعد ان نسيه الزمن وفر منه العمر . وبطل محمد البساطي هذا قريب من بطل «همنجواي» في قصته القصيرة (القتلة)^(٢) الذي فقد احساسه بالحياة وبالموت ايضاً بعد تاريخ طويل من الكفاح والبطولات فلم يحاول رد الموت القادم في وقت يستطيع رده لانه يدرك انه لا فائدة من تجنبه في هذا الوقت المتأخر من الحياة ، ولم يعد يكثر بالاشياء .



وتتسبب في حالة القلق والتمزق في حياة الانسان المعاصر اشياء أخرى ، عدا انعدام الحلول وفقدان الاستقرار والبحث عن المعنى وكنه الاشياء ، ومحاولات الاجابة عن التساؤلات الفكرية والميتافيزيقية ، ومن هذه الاشياء أو الاسباب :
ان العصر الحاضر عصر يتسم بالفوضى والسرعة والضجيج ، فلا مجال فيه للهدوء أو التأمل أو الارتياح ، وانما تتداخل فيه الاشياء وتتشابك ، فيختلط صوت الانسان بصوت الآلات وتصبح الحياة صاحبة سريعة مزدحمة .
ويعانى الأديب كل هذا في المدينة حيث يعيش فوضى الاشياء وصخبها ، مما يبعث في نفسه التفرز والضيق ، وأحياناً الهلوسة . وقد صور محمد جبريل في قصته (خارج الحدود)^(٣) هذا الجو الخائق وحشود الناس وضجيج الحياة ، ولستمع اليه في هذا المشهد لشارع مزدحم مكتظ . تتناثر فيه الاشياء والاماكن بشكل فوضوي ، وتتداخل فيه الاصوات والضجيج بشكل صاخب ، يقول : (شارع الأزهر مزدحم

(٣) المصدر نفسه ص ١٠٢

(١) محمد البساطي - حديث من الطابق الثالث ص ١٠٤

(٢) أرنست همنجوي - رجال بلا نساء :

Ernest HemingWay: Men With out Women, Penguin: London 1973

(٣) محمد جبريل - تلك اللحظة من حياة العالم ص ٢١ ط - رابطة الاصلاح الاجتماعي ١٩٧٠

شاحب، ونور الصبح يملأ الدنيا والاصوات المتلاغطة تتعالى وتمتد وتتشابك، مزيج غريب من نداءات ومساومات وصيحات ودعوات وناس خليط من القبعات والعمائم والطرايش واللبد والرؤوس العارية وعربات يد ومشنات سمك وروث بهائم، وبساعة الجرائد والعرقسوس والغازوزة والفول السوداني والملايات اللف والبراقع والجلاليب والغمز واللمز والزعيق والنقار والهمسات والضحكات ومناشر الغسيل والأشجار الصغيرة والليمون خمسة بقرش والكلاكسات ورائحة الشواء^(١) اذ يجمع الكاتب أكثر من خمسين مشهدا في مكان واحد ليجسد الفوضى والضجيج الذي تغض به المدينة مما جعله يقف مشدوها امام شبكة الحياة المتداخلة، فيعاني ذهولا وغربة وهذيانا من دوى الحياة ومن هذه المتناقضات التي لا يستطيع ان يخوض غمارها او يتحمل صخبها وانما يرقبها من خارج الحدود كالمترج الخائر المدهش.

ويتمتع محمد جبريل بقدرة فنية كبيرة اذ حشد كل هذه الصفات والمناظر بأسلوب تعبيري ايجائي، فحتى عملية تنظيم المشاهد وتتابعها ينم عن حسن رمزي موح يقصده الكاتب للتعبير عن تداخل الاشياء وتشابكها. وسنتحدث عن الناحية الفنية عند جبريل حين نتناول قضية الشكل الفني في القصة التعبيرية والتجريدية.

ويسقط بطل (المطاردون)^(٢) لزهير الشايب تحت اقدام الناس بسبب القدر الغاشم او التعسف الاجتماعي او فوضى الحياة. فالمجتمع يطارد الرجل دون ان يعرف سببا لذلك ثم يضرب ويركل بالاقدام والارجل حتى يسقط ميتا. فالانسان يموت ولا يعرف لماذا. ولا يعرف من أماته، فلم يستطع الوقوف امام مد الحياة الجارف وامام زحف الشرور تجاه الانسان، ويسقط البطل صريعا وسط الصخب والضجيج دون ان تكون لديه فرصة ليفهم ما الذي يحدث. والشايب يصور الانسان المهزوم دائما امام صخب الاشياء وسرعتها وجنونها الى ان يموت غريبا مجهولا، فقد اتى الى الحياة غريبا ودخل المدينة غريبا ثم مات تحت عجلة الحضارة غريبا ايضا.

اما القلق والتمزق الذي يعاني منها بطل قصة (عابر طريق)^(٣)، ل احمد هاشم

(١) محمد جبريل - تلك اللحظة من حياة العالم ص ٢٢

(٢) زهير الشايب - المطاردون ص ٧١ انظر قصته الاخرى (الغريب) من المجموعة نفسها ص ٤ ط - الهيئة العامة للتأليف ١٩٧٠

(٣) احمد هاشم الشريف - كتابات جديدة ص ٥

الشريف فمصدرهما الانتظار والترقب والخوف . فالرجل الذي يقف على حافة الشارع لا يجتازها يقدم رجلا ثم يغرق في بحر من الصور والذكريات المحفورة في رأسه والحائمة في أعماقه ، بمونولوج داخلي سريع ، (. . . حلمت اني اخلق فوق المدينة . . وأرى جميع العمارات تهبط في الارض بالتدريج دون ان يشعر احد بذلك)^(١) اذ يرى ان هذا العالم ينهار ويتساقط شيئا فشيئا من حيث ندري ولا ندري ، فهو يدرك هول المأساة القادمة و ينتظرها بقلق وخوف ، فيهرب من الزمن لانه يقرب النهاية ويختصر فترات الانتظار ، فهو يتمنى ان (يعيش باقي ايامه بتوذه)^(٢) ولا يريد ان يعرف الوقت ، فحتى ساعته يضيق بها ذرعا ويود لو بقيت بعيدة (لماذا ليستها في هذا اليوم . . لماذا ليستها . . ماذا اقصد من ذلك . . تم يتابني الضيق)^(٣) . فالرجل لا يثبت على حال ، يعيش الملل والفراغ والخوف ويلعن الحضارة التي افقدت الانسان كل شيء ، يود لو يهرب من مشاعر السخط والتمزق و يبتعد عن (مدينة ملعونة يسقط الكناسون على شوارعها النظيفة اللامعة تحت ضوء الشمس ويشيعهم البوابون بالضحك)^(٤) . ويحاول الكاتب بأسلوب تعبيري ذكي ان يرفض رقي المدينة وتقدمها على حساب قيم الانسان واماله وصفائه ، ويسخر بمرارة من المأساة القائمة التي يخلقها ويساهم بها الانسان نفسه . ومعاناة الانتظار مؤلمة رهيبة ، فالرجل ينتظر سقوط العالم ويرقبه كل يوم (وقد ضحك البواب مني عندما رأي اقصي وقتا ثابتا كل يوم من التأكد من صلابة جدران العمارة . . ثم ضحك البواب ثانية عندما اكتشف اني اعد درجات السلم)^(٥) اذ يستغرب بقاء الجدار محتفظا بصلابته حتى اليوم التالي لانه يشعر بتآكل الاشياء شيئا فشيئا ، ويحس بسقوط العالم يوما بعد يوم .

فاذا كان الاحساس بالقلق والصراع والخوف قد اوصل بطل احمد هاشم الشريف الى حافة الهلوسة والجنون ، فان هذا الاحساس قد خلق نوعا من الانقسام (الشيذوفرانيا) في شخصية بطل مجيد طويبا في قصته (المكان والزمان)^(٦)

(١) المصدر السابق ص ٧

(٢) احمد هاشم الشريف - كتابات جديدة ص ٦

(٣) المصدر السابق ص ٨

(٤) المصدر نفسه ص ١٤

(٥) المصدر نفسه ص ٦

(٦) مجيد طويبا - لوستوك يصل الى القمر ص ٥٧ ط - المؤسسة العامة لتأليف ١٩٦٧

فالمدرسة التي تعيش شيئاً وتفكر بشيء آخر، تتألمها صراعات نفسية حادة، اذ تشعر انها موظفة تؤدي عملاً غير مقتنعة به، وكأنها ممثلة تقوم بوظيفة كلامية بعيدة عما تؤمن به وعما يدور في اعماقها من تساؤلات لا حدود لها، فهي تتوقف عن الكلام حين (يطن) السؤال في رأسها: ماذا كنت تريد من عمله؟ ماذا كنت تريد من قوله؟.. ماذا.. ماذا^(١)، فالفتاة تقوم بالتدريس واعماقها تغلي وتتصارع بقضايا الوجود والحياة، فهي قلقة متناقضة، لها اكثر من وجه وتؤدي اكثر من دور حتى تستسلم لتمزق نفسي حاد ولا انفصام في شخصيتها اشعرها انه لا جدوى وانها تدور في حلقة مفرغة حيث (يرسم القلم الدوائر فيبدأ من نقطة ليعود اليها، ليتهم يرسم خطاً مستقيماً)^(٢) وهذا احساس وجودي ابانت عنه «سيمون دي بوفوار» حين قالت (كيف يمكن ان تقيم خطوطاً مستقيمة في عالم دائري اعوج وفي كون مستمر الاستدارة والانحناء)^(٣). فالكاتب يشعر بهذا التمزق والانفصام والخوف من هذا العالم الغريب الغامض، والمدرسة تنتظر الفرصة لتبوح بمكنون عالمها الداخلي وتصريح بمشاعرها الحقيقية لتعبر عما في نفسها لا ما يفرض عليها، لكن الانتظار يطول والفرصة تبتعد، ويقرب الارهاق والقلق والاكتئاب وتصبح في حالة سيئة تعاني التمزق والقنوط.

فمشاعر الغربة ومشاعر القلق والتمزق، جزء من الهموم الفكرية التي يعاني منها الاديب المعاصر، وقد عكسها الادباء التعبيريون في قصصهم في الستينات بأسلوب معتدل، الا ان تلك المشاعر قد طرحت في قصص التجريدين بأسلوب متطرف اكثر غموضاً وعسراً وحدائثاً كما سنبين فيما بعد.



(١) مجيد طويبا - فوستوك يصل الى القمر ص ٥٩

(٢) المصدر السابق ص ٥٧

(٣) مجلة الهلال - مقالة مترجمة - نوفمبر سنة ١٩٧٢ ص ٨٥

اما فلسفة الموت في قصص التعبيريين فقد اتخذت طابعا حادا، وقد تنوعت مواقف الادباء منه واختلفت وجهات نظرهم تجاهه والموت والحياة قضيتان شغلنا كل مفكر على وجه الارض، فاذا كان للحياة من الظواهر والاحداث ما يوضح - جزئيا - بعض جوانبها ويبرره، فان الموت بقي سرا غامضا، لم تستطع الاف السنين من البحث المضي المستمر ان تكشف - بشكل قاطع - عن كنهه وجوهره وغايته.

وقد وجد الادب التعبيري - الذي يغلب عليه الطابع المأساوي التشاؤمي - في الموت مشاعر مختلفة وموضوعات عاثمة وتساؤلات متعددة، ووجد فيه قمة مآسي البشرية، فطرحه الادباء بكافة ابعاده ومختلف اساليبه وابانوا عن تعدد مفاهيمهم وطرق مواجهتهم له، فكان منهم الغاضب والرافض والمستسلم والمتحدي والساخر والعاث والمجنون والمنتحر.

والاديب يحاول ان يعبر عن رؤية معينة للوجود، وموقف من قضايا الانسان المعاصر، ولما كان الموت من اعقد قضايا الانسان وخطرنا على المستويين المادي والغيبى، كان لابد ان ينشغل الاديب بهذه المأساة ويواجهها، ف«كامو» مثلا يواجه الموت بالانتحار، وكذلك «اداموف» و«بيكيت» بالغبث، و«همنجوي» بالكفاح - في مرحلة مبكرة - و«تولستوي» بالدين... الخ. والاديب في مصر - وهو مجال بحثنا - ليس بعيدا عن هذه القضية، بالرغم من قضايا الاجتماعية الاخرى وظروف حياته المختلفة التي هي اولى بالاهتمام من القضايا الفلسفية المجردة. الا ان الحس العقلي لا يحد، فبقى للاديب رؤيته وموقفه من الوجود، وانطلق الادباء ومنهم التعبيريون لتصوير قضية الموت تاركين لانفسهم حرية التعبير عما يعانون في اعماقهم من وساوس مكبوتة واسئلة حائرة متصارعة متجاوزين بذلك الواقع الاجتماعي القاسي محاولين استكناه قضايا الغيب والميتافزيقا.

والموت في قصص التعبيريين متنوع الاسباب والتائج، فقد يكون الموت احتجاجا على الواقع الاجتماعي، كما نجد في قصة البساطي (قصة رجل ميت)^(١) اذ وضعتا وجهها لوجه امام الموت الذي يوحى بالعنف والسخط والاحتجاج (وقف فجأة... نظر حوله... ثم نظر الى الجدار... ظل ينظر الى الجدار... فجأة اندفع برأسه ومرة يعود الى الخلف ثم يندفع بقوة ويصيح يا كفرة... قفزت من مكاني...).

(١) محمد البساطي - حديث من الطابق الثالث ص ١٠٩

ولكنه سقط فجأة^(١) فانتحاره الدامي العنيف ينم عن غضب عارم واحتجاج صارخ - بعد ان انهارت كل احلامه واماله ، فقد حلم بكل شيء . . . الهدوء . . . الاستقرار . . . السعادة . . . وجه الطفل البريء المرسوم فوق الجدار ، الا ان جميع هذه الاماني اصبحت وهما وخيالا فصرخ صرخته : يا كفرة ثم انتحربابشع الصور . ويجب بطريقة رمزية موحية عن هؤلاء الكفرة قائل (لا اعرف . . . ربما الذين سرقوا الكتب)^(٢) ، فالانسان المعاصر مسلوب الحرية . . . مسلوب التاريخ مقيد في زحمة الحياة وقوانينها ويطشها . . . فكان الموت هو الحل الذي ارتآه لوقف الصراع المحتدم في اعماقه ، فمات في النفق المظلم وحيدا غريبا صاخبا .

ويتخذ الموت احيانا طابعا استنكاريا للوجود ورفضاً لطبيعة الحياة التي تنتهي - مهما طالت - بهذه المأساة . فالموت عند عبد الحكيم قاسم في قصته القيمة (حكايات حول حادث صغير)^(٣) يبعث على اليأس والذهول والخواء ، فالموت يفاجئ الانسان في اي مكان وزمان وفي اي مرحلة من مراحل العمر ، ولتتابع هذا المشهد المؤلم : (البنت انا لسه مقيدها في دفتر المواليد ما فيش يومين)^(٤) وقد ماتت .

(البطاقة بتاع المتوفى .

- سنه : ٤٦ سنة

- يا حول الله)^(٥) قد مات .

(لسه مقيدين عروسه سن ١٨ سنه . . . كان فاضل لها سنة وتأخذ الشهادة)^(٦) الا انها ماتت .

(مصيرنا كده . . . يوم من الايام نترمي في حفرة اتن من دي)^(٧) ،

فنغمة الموت حادة مأساوية في هذه القصة ، فالكاتب يعرض لثلاث حالات للموت الذي لا يعرف الطفلة التي تبلغ يومين من عمرها ، وكأن الكاتب يحتاج على انها ولدت ، او لماذا ولدت اذن ؟ باحساس مشوب بمرارة وألم . ثم يختار الموت فتاة في ريعان العمر . ثم يقضي على رجل في الاربعينات ، والموت الاعمى مستمر في

(١) محمد البساطي - حديث من الطابق الثالث ص ١٢٢

(٢) المصدر السابق ص ١٢٢

(٣) مجلة جاليري - ١٩٦٩/٦٨ ص ٧١

(٤) المصدر السابق ص ٧٦

(٥) المصدر نفسه ص ٧٦

(٦) المصدر نفسه ص ٧٧

(٧) مجلة جاليري ١٩٦٩/٦٨ ص ٧٧

اختطاف الضحايا، مما يبعث في النفس نوعاً من الاستنكار الوجودي لماهية حياتنا وغايتها (اليست حياتنا هذه شيء يصعب فهمه بل انها لتصيب الانسان بالدوار)^(١).

وتفوح من القصة رائحة الموت والحداد والسواد، وكأن العالم مقبرة كبيرة يتساقط في زواياها الموتى، فمنهم من مات ومنهم من ينتظر ولا مفر من هذا القدر وتلك النهاية الفاجعة.

وينواجه الرجل الموت بالحزن واليأس، فحين تمر جنازة خمسة اشخاص يسأله احدهم عن هوية الموتى، فيجيبه، وهو يضحك بدون معنى: (الخمسـة . . ابويا وعمي واخواتي)^(٢). اذ ان الموت بكل بساطة، نجده يدمر ويقتل ويفتك وينهي حياة الانسان. والكاتب يرفض هذه النهاية المنطقية وغير المنطقية للحياة (يا له من حسم لا يلائم طبيعة الانسان المشـة)^(٣). وكأن حياة الانسان فترة ضيافة على التاريخ البشري لا بد ان يرحل في يوم من الايام، ونحيم على ضيافته تلك خوف وخواء وحزن. ويعكس الكاتب لنا لوحة حزينة صاخبة لهذا الجانب المأساوي من الحياة، حيث تتجمع مشاهد الجنائز والعويل وغسل الجثث وحفر المقابر، فيغدو من المستحيل ان يشعر انسان اليوم - ولو بالقليل - من الامان والاستقرار.

فتلك الصورة المخيفة تدور في رأس الكاتب وترهقه، وهو يجسد الموت بلوحات كثيبة يود لو استطاع ايقاف هذه المأساة التي تجعل من الحياة مهزلة سخيفة تافهة، لكنه لم يستطع، كما لم يستطع كل الغاضبين والرافضين في العالم وضع حد لمأساة الموت.

ويتخذ الموت احيانا طابع السخرية المريرة (الكوميديا السوداء)، فالانسان قد ارهق وتمزق بسبب المعضلة التي تهدده في كل لحظة حيث سيطوى وتطوى معه صفحة عريضة هي: حياته، مما يبعث في النفس الملل والعبث واللاجدوى. فمجيد طويبا في قصته (لا يذكر البداية)^(٤) يقوم بعملية مقايضة ومفاصلة مع حفار القبور حول اقامة ضريح لرجل سوف يموت قريباً. ويدور هذا الحوار بطريقة ساخرة مريرة بين الرجل - بطل القصة - وصانع القبور فيصف له شكل القبر

(١) المصدر السابق ص ٨٠

(٢) المصدر نفسه ص ٨٤

(٣) المصدر نفسه ص ٨٣

(٤) مجيد طويبا - الايام التالية ص ٧

واوصافه من حيث ارتفاعه وطوله ولونه ، ونوعية الخط الذي سيكتب اسمه به فوق حجارة القبر ، وانواع الورود والاشجار التي ستزرع حوله (اي نوع من الزهور تحب ان تزرع؟

- لا افهم في الانواع اريده وردا بالوان جميلة وبرائحة عطرة .

- هذا له سعر وهذا له سعر، ولكن الفرق ليس كبيرا .

- لون جميل برائحة عطرة^(١) . فالرجل مهتم بشكل القبر ومنظره الخارجي اكثر من اهتمامه بالموت نفسه ، والانسان المعاصر مغرم بمظاهر الحياة لا بجوهرها ، وبالعظمة الزائفة الفارغة التي تتمثل في ضخامة القبر وفخامته ، وقد قال «تشيكوف» مرة (ان القبور الضخمة المنقوشة بهاء الذهب تضم بداخلها الرفات والديدان) ، فالناس مهتمون باضرحه موتاهم في الوقت الذي ينغص الموت حياة الانسان ويشل تفكيره واحساسه بالاشياء ، الى ان تتجعد عيناه وتجحف ، وتزحف الشيخوخة على حياته وتزاحم الامراض النفسية المختلفة التي تتحول تلقائيا الى امراض عضوية - كما يرى علماء النفس - فيهترىء جسمه ، وتنهك قواه (عليك فقط بالاقلال من التدخين والابتعاد عن الاجهاد وتجنب النرفزة ومناطق الضجيج فقط)^(٢) ، فالرجل قد هرم وشاخ من داخله قبل الاوان ، والطبيب يمنعه عن اشياء من المستحيل ان يمتنع عنها رجل قلق محطم مرهق ، اذ كيف يمنعه عن الضجيج في عصر الضجيج ، ويبعده عن الانفعال في زمن القهر والفوضى والارهاق .

ويشعر الرجل انه يموت ويتخيل نفسه (وقد فارق الحياة توا وهو مكفن في ثوب ابيض وزوجته تبكيه بكاء مرا ، بينما العمال في الساحة يعدون الخطب والوقود استعدادا لحرق جسده ، ويصحو من تصوراته وتخيلاته على صوت حفار القبور الذي يخاطبه .

ويختتم الكاتب قصته بسخرية مريرة لاذعة ، حيث ينتهك الانسان حيا وميتا ، تحت اي شعار او تبرير ، ولنستمع الى هذا الحوار ، اذ يقول حفار القبور بعد ان اتفقا :

(- طبعا نشترى قفلا ثقيلًا متينًا

- وما الداعي؟

(١) المصدر السابق ص ١٠

(٢) مجيد طويبا - الايام التالية ص ١٥

- لصوص هذه الايام يتاجرون بكل شيء

- لن يسرقوني

غير ان المقاول يقطب بجدية :

- سيدي . . كلية الطب تقع قريبا جدا من هذا المكان^(١).

وتلك اهانة بليغة ساخرة يقذفها الكاتب في جبين العصر والحضارة والحياة التي شوهت الانسان ومسخت حقيقته وانسانيته .

وتتكرر مشاعر السخرية المريرة تجاه الحياة التي يزحف عليها عدوها اللدود وهو الموت ، في كثير من قصص مجيد طوبيا . ففي قصته (بلا حكمة)^(٢) من مجموعته الاولى (فوستوك يصل الى القمر) يموت الرجل في الشارع وينزف دمه على الارض ، وبعد ان تزال الجثة وتبقى آثار دمائه على الرصيف ، يتناهى الى سمعه حوار ساخر مؤلم بين بعض المارة :

(- ترى ما سبب هذه الدماء؟

- اكيد . . دماء دجاجة ذبحت)^(٣) .

والكاتب يطرح مشكلة الموت بمعناه الشمولي في هذه القصة فهو يصرخ نائرا محتجا ساخرا (لماذا لا تحزن على المئات الذين يموتون كل يوم في حرب مثل حرب فيتنام او افريقيا)^(٤) ، ثم يهمس لنفسه (لماذا يموتون؟ وما ذنبهم)^(٥) ، الى ان يهدأ ويدرك انه لا فائدة . . (فحياة الانسان بخار ماء يكبر ثم يضمحل)^(٦) ، فحياتنا حلم سريع اورحلة قصيرة لا بد ان تنتهي بمأساة . فالعصر الذي يقارن حياة الانسان بدجاجة مذبوحة هو عصر كئيب مريض تافه . وهذه السخرية يلتمح اليها المؤلف عن معنى حياتنا وقيمتها التي تهدر وتطمس ثم تنتهي بالموت ، وتمضي الاشياء كأن شيئا لم يكن .

(١) المصدر نفسه ص ١٠

(٢) مجيد طوبيا - فوستوك يصل الى القمر ص ٣٨

انظر قصته (جميلة مثلها) / الموقف الادبي / عدد ١١ / ١٩٧٤ - دمشق .

(٣) مجيد طوبيا - فوستوك يصل الى القمر ص ٤٥

(٤) المصدر السابق ص ٤٧

(٥) المصدر نفسه ص ٤٣

(٦) المصدر نفسه ص ٤١

والموت عند بعض الادباء يصبح وسيلة للتعبير عن عصر الجنون والارهاب والقتل ، كما نجد الموت الجماعي في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة)^(١) ، وكما نجده ايضا في قصة جمال الغيطاني (هداية اهل الوري بشأن ما جرى في المقشرة)^(٢) . وقد تحدثنا عن (تحت المظلة) في فصل سابق^(٣) .

اما قصة الغيطاني ، فهي تعبير عن واقع معاصر رغم ارتدائها الزي التاريخي فالكاتب يستعين باحداث التاريخ الماضية في كثير من قصصه - ويكاد ينفرد بهذا الاسلوب عن بقية الكتاب - للتعبير عن الحاضر . فالمؤلف يدرك ان كثيرا من مشاكل البشرية في الماضي او الحاضر تتقارب في جوهرها وان اختلفت اساليب تطبيقها ووسائل معالجتها . فقصص الغيطاني بينائها التاريخي قصص تعبيرية رمزية ، ومن قصصه الناضجة تلك قصة (هداية اهل الوري بشأن ما جرى في المقشرة) حيث يطرح الكاتب مشكلة الموت بشكل مرعب مؤلم عنيف ويصف لنا حالة البؤس والاختناق والعذاب التي يقاسيها السجين والسجان في آن واحد ، في سرايب السجن المظلمة . فالرجل يعاني المأساة الكبرى في حياة الانسان المعاصر ، فهو ينتظر الموت بين لحظة واخرى على غير ارادته فقد يختطفه الموت بغته (قربا تكون اليوم وسط عيالك وجوار امرأتك وفي الصباح في اسفل اطباق المقشرة)^(٤) . فهو يستحضر التاريخ للتعبير عن حاضر مشابه له ، فالانسان ينتظر الموت في كل زمان ومكان وهذا الوصف الدقيق لسجن المقشرة وما يجري فيه من بطش وارهاب وقتل ، هو بالمقابل الصورة الرمزية الاخرى لهذا العالم المعاصر بارهابه وحروبه وجرائمه .

ويعاني الانسان المعاصر من الموت بشقيه : المادي والغيبي ، اي سواء كان الموت الذي يتسبب به الانسان نفسه او الموت الطبيعي بنهايته المحتومة . والاديب في كلا الحالين رافض متألم محتج ، فمن الناحية الانسانية يرفض كل وسائل القتل والموت والدمار ، ومن الناحية الفكرية الفلسفية يرفض طبيعة هذا الوجود ومعنى هذه الحياة ويرفض هذه الخاتمة المأساوية للانسان .

وقد طرح كثير من الادباء مأساة الموت بمختلف صورها وابعادها ووسائلها

(١) نجيب محفوظ تحت المظلة ص ٥

(٢) مجلة جاليري ٦٨ / ١٩٦٩ ص ٤٦

(٣) انظر صفحة ٥٦ من هذا البحث .

(٤) مجلة جاليري ٦٨ / ١٩٦٩ ص ٤٧

وأثارها. فالموت يتخذ طابعا اجراميا في قصة نجيب محفوظ (الجريمة)^(١)، ويتخذ طابعا جماعيا فوضويا في قصته الاخرى (تحت المظلة)، ويتسم بطابع القتل في (الصعود والهبوط)^(٢)، لنعيم عطيه و(قاييل في نزهة)^(٣) لوحيد حامد، والتضحية في (وبعدنا الطوفان)^(٤)، لسليمان فياض، والخلاص في (القمر يقتل عاشقه)^(٥) لوحيد حامد، والبطش الاجتماعي في (المطاردون)^(٦)، لزهير الشايب، والانتحار في (٣٥) البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت)^(٧)، ليحيى الطاهر. الى غير ذلك من القصص المتعددة التي طرحت مأساة الموت بشتى انواعها واسبابها وطرق مواجهتها.



فمأساة الانسان في قصص التعبيريين دفعته الى الاحساس بالغربة والتمزق والموت كما ذكرنا، وقد شعر الانسان المعاصر انه تائه ضال يبحث عن حقيقة وهمية وعن استقرار مستحيل. وقد احس ادباؤنا المعاصرون انهم جيل المأساة وجيل القلق، فعكسوا مشاعرهم واحاسيسهم بكافة ابعادها واغوارها السحيقة، وصوروا معاناتهم الفكرية وتجاربهم الحياتية بكل ما فيها من قلق وحيرة ورفض، فجاءت قصصهم التي تناولت الجانب المأساوي من الحياة صورة عميقة ساخطة تشوبها مشاعر الغربة والصراع والتمزق، واحاسيس القلق والانتظار والموت، فالعالم الذي يحلمون به ليس هذا العالم القائم الان، والحياة التي يريدونها ليست هذه الحياة الصاخبة الفارغة، فجاءت القصة التعبيرية تعكس مشاعر متشائمة يوصورا شاحبة عن الانسان المعاصر الذي آل الى دوامة من القلق واللاجدوى وفقدان الامل في الوصول الى حل او نتيجة تنقذ الانسان وتحد من مآسيه، الا انه لا يهدأ ولا يصل، وسيظل عائثا معلقا متسائلا.



-
- (١) نجيب محفوظ - الجريمة ص ١٤٩
(٢) نعيم عطيه - قضية الشاويش صقر ص ٢٠٩
(٣) وحيد حامد - القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧
(٤) سليمان فياض - وبعدنا الطوفان ص ٣
(٥) وحيد حامد - القمر يقتل عاشقه ص ١١٣
(٦) زهير الشايب - المطاردون - ص ٧١
(٧) يحيى الطاهر - ثلاث شجرات كبيرة ص ٣٣

(٢) الشكل الفني

كان الاتجاه الى التيار التعبيري في الفنون في أوروبا محاولة لتطوير شكل العمل الفني، بحيث يتلاءم مع واقع العصر الجديد، وديناميكية العلاقات الاجتماعية التي لم تعد الأساليب التقليدية تستوعبها وتعبر عنها، وكان اللجوء الى التعبيرية بشكل رفضا للقصة التأثرية والواقعية والتسجيلية وانتقالا الى شكل فني ينقل الأديب فيه مشاعره واحاسيسه الذاتية بالأسلوب الذي يعتمد على الرمز والابحاء ويتجاوز المباشرة والوصف التقريبي والتصوير الفوتوغرافي وغير ذلك من أساليب القصة التقليدية. وتشكل القصة التعبيرية في الاداب حلقة الوصل ما بين الموجات الحديثة والتيارات القديمة، فهي تتجاوز الواقعية والواقعية التحليلية ولكنها تفزع عند حافة التجريدية والرمزية.

والحقيقة ان القصة التعبيرية لا تنفرد بالشكل الفني المحدد في المعالم والسمات والخصائص الفنية التي تقتصر عليها بشكل دقيق، وانما هي كبقية الاتجاهات الأخرى تغلب عليها سمات فنية معينة بحيث تجعلها أقرب ما تكون الى ما اصطلح على تسميته بالتيار التعبيري، وحين ندقق النظر في تيارات القصة الحديثة المختلفة فإننا لا نجد الفواصل القاطعة الدقيقة فيما بينها، التي تجعلنا نحكم بشكل يقيني ونهائي على هذه القصة أو تلك، ونحن في دراستنا... للشكل التعبيري نحاول ان نلمس العناصر الفنية في الصياغة والتكتيك والأسلوب التي تطبع القصة بالطابع التعبيري، وان الدداخل ما بين التيارات المختلفة في شكل القصة القصيرة ومضمونها أيضا يجعلنا نتجنب التعريفات المحددة النهائية لها، أو الزامها بتيار محدد أو شكل معين. فقصص نجيب محفوظ مثلا في (تحت المظلة) يمكننا ادراجها في اطار القصة التعبيرية والرمزية والتجريدية واللامعقولة، لأنها تحوي من الأساليب والسمات الفنية والفكرية معا ما يجعلها تنطبق على جميع هذه التيارات، وهذا هو الادب المعاصر وذلك هي حال معظم الفنون المعاصرة في الفترة الأخيرة.

وقد دخلت القصة القصيرة في مصر مرحلة جديدة أكثر تطورا باستخدام الأسلوب التعبيري، اذ استعمل في محاولات أولية غير مستقلة في مرحلة مبكرة الا انه قد تبلور واستقل في محاولات الخراط والشاروني وبحي حقي ويوسف ادريس في الخمسينات وبداية الستينات، اي في المرحلة الأولى للتعبيرية.

ثم تطور الشكل التعبيري واستوعب أساليب تكنيكية جديدة كالمونولوج الداخلي وثمار الوعي والارتداد (الغلاس باك) والحوار الرمزي والتعبير الابحاثي والصياغات المختلفة في تركيب العبارة... الى غير ذلك من عناصر فنية دخلت عالم القصة الحديثة. وبلاحظ هذا التجديد والتطوير والنضج في القصة التعبيرية في مرحلتها الثانية

التي تتمثل في مجموعات قصصية مختلفة ومتنوعة كثيرة (١).

١ - انظر في المجموعات التالية:

- نجيب محفوظ: (خمارة القط الأسود) ط: دار مصر ١٩٦٨
(حكاية بلا بداية ولا نهاية) ط: دار مصر ١٩٧١
(نحت المظلة)
(الجريمة) ١٩٧٣
يوسف ادريس: (النداهة) / ط: دار الهلال
(بيت من لحم) / ط: عالم الكتب ١٩٧١
ادوار الخراط: (ساعات الكبرياء) ١٩٧٣
ابو المعاطي ابو النجا: (الوهم والحقيقة)
مجيد طوبيا: (فوستوك يصل الى القمر)
(خمسة جرائد لم تقرا)
(الايام التالية)
يحيى الطاهر: (ثلاث شجرات كبيرة ثلث برتقالا)
(الدق والسندوق) / ط: بغداد / وزارة الاعلام ١٩٧٤
محمد جبريل: (تلك اللحظة من حياة العالم)
نعيم عطية: (قضية الشاويش صقر)
سليمان فياض: (وبعدنا الطوفان)
(احزان حزيران) ط: دار الآداب / بيروت ١٩٦٩
احمد هاشم الشريف: (وجه المدينة)
كتابات جديدة:

كتابات جديدة	احمد هاشم الشريف
	احمد يونس
	احمد الخبيسي

- ابراهيم اصلان: (بحيرة النساء)
جاذبية صدقي: (تمال وقمصن أخرى) ط: الهيئة العامة ١٩٧٤
صوفي عبد الله: (القمصن الأحمر) (الف مبروك ١٩٦٥)
عز الدين نجيب: (المثلث الغروزي) ط: دار الكاتب ١٩٦٦
عبد الله خيرت: (وراء الزجاج) ط: دار الكاتب ١٩٦٧
زينب صادق: (يوم بعد يوم)
عاصم جاد الله: (الى الشمس في جنازة) الهيئة العامة ١٩٧١
ملك عبد العزيز: (الجورب المقطوع)
نوال السعداوي: (الخيوط والجدار)
علاء الديب: (القاهرة)
صالح مرسى: (خطاب الى رجل ميت)
وحيد جامد: (القمر يقتل عاشقه)
احسان كمال: |
نجيبه العسال: | (سطر مغلوطة) ط: الهيئة العامة للتأليف
هسدي جاد: | / ١٩٧١

والحوار في القصة التعبيرية أنخذ طابع الأحياء والرمز والتلميح، فلم يعد تفسيراً للأحداث، ولا تساؤلاً تتبعه اجابة كما كان في القصة التقليدية، وإنما أصبح إثارة رمزية توحى بمشاعر معينة. وتساؤلاً ابحاثياً ذكياً دون اجابة صريحة او مباشرة. ولغة جدلية فنية تتشكل من خلالها المواقف والرؤى والمشاعر.

وتتبلور أغراض الكاتب من خلال الحوار حين يتساءل او يرد، او يستنكر او يتعجب او يتدخل في سياق الحديث... وما الى ذلك من أساليب الحوار وتقنيته وفنيته في القصص الحديثة.

والحوار في الفقرة الآتية من قصة لنجيب محفوظ بعنوان (العري والفضب)(١) يوضح طبيعة الحوار التعبيري الذي يعتمد على التلميح الى المسألة دون تفسيرها، ويلجأ الى نوع من الرمز الغني الذي يوحى بأن وراء هذا الحوار مشاعر واحاسيس بعيدة تبوح بها لغة الحوار التعبيرية، يقول:

(- لولا اندفاعك الجنوني لما كان للقضية وجود اصلاً

فقال باصرار

- انها مسألة كراهة

- ولكن حق الاندفاع الجنوني يجب ان يقوم على أساس من العقل

- الحقيقة انك لا تفهمنى

- حقاً ! أ أنت لفز؟

- انى أحترم امورا نعتبرها انت بكل بساطة خرافات وأباطيل

- لقد تأخرت يوماً عن موعد هام لتشهد صلاة العيد، فما معنى ذلك؟

- قصصت عليك عشرات القصص ولكنك لا تصدق

- حقاً؟ فماذا يعنى جريك وراء النسوان وتقلبك في الحانات؟

عند ذلك قال بانفعال:

- أ أنت محام أم مرب؟ ١ (٢)

ونشعر أن الحوار يدور حول قضية فكرية معينة، يحرص الكاتب ألا يصرح بها مباشرة، وإنما يحاور ويتساءل ويشير اليها من بعيد ليترك لنا مجال الفهم والشعور والمشاركة في الحوار وفي إدراك الحس الرمزي والغني الذي يقوم على أساسه الحوار التعبيري.

فالحوار غير المتسلسل في هذه القصة يختصر المسافات ويتجاوز الوصف او التفسير او التحليل ويلجأ الى اللقطة الغنية السريعة، واللغة الموحية المعبرة، ثم محاولة

١- نجيب محفوظ/ التجربة ص ١٢٥.

٢- المصدر السابق / ص ١٤٢.

الربط فنيا وفكريا بين العبارات في القصة لتشكل مجموعة من العلاقات اللغوية تجعل القصة عملا كليا متكاملا.

وحيث تطرح القصة التعبيرية موضوعا مجردا او ذهنيا، فإن الحوار الذي يلجأ اليه الأديب هو التركيز على ما وراء لغة الحوار الظاهرة ومحاولة تجاوز هذه الطبقة الشفافة من اسلوب الرمز او اساليب التفتيت والتقطيع في الحوار التي تعكس بلا شك 'تفتينا داخليا'.

فتداخل الصور والمشاهد والاحداث في الحوار هي تعبير عن طبيعة الموضوع وعن مشاعر الأديب الذاتية، ولنتابع هذا الحوار من قصة لابراهيم اصلان بعنوان (بحيرة المساء):

(- أن نحضير مقبرة أخرى يتطلب حوالي مائتي جنيه. تصورا

- شيش بيش.

قلت

- هل ماتوا من مدة طويلة

- دو بك

- من مدة طويلة جدا

- شيش بيش

- دويك أم شيش بيش؟

- في الحقيقة لم أرها.

قال الرجل:

- كنت اريد أن انقلهم الى مقبرة أخرى. ولكن ذلك يتكلف حوالي مائتي جنيه.

- عدها ثانية مادمت لم ترها.

- انت لن تعرفهم على أي حال... (١).

فالحديث متداخل... والحوار مجزأ ومقطع... والكاتب يصور مشهدا فوضويا. وحوارا اقرب الى (حوار الطرشان) منه الى الحوار المتبادل المفهوم، ويعكس حالة معقدة فلتة لذات الفرد ثم يشخص الجالات مجتمعة في وقت واحد ليعطينا صورة تعبيرية مركبة متداخلة من خلال اسلوب الحوار المتشابك المتقطع، ونجاوزت هذه القصة الأسلوب التعبيري الى حد التجريد.

والحوار في القصة التعبيرية الحديثة يبتعد عن أسلوب الحدوثة او وقائع التسلية فهو تعبير عن قضايا جادة في حياة الانسان المعاصر. والأديب يجرى حوارا ينفذ من خلاله بالرمز او الأيحاء للكشف عن مواقف ومشاعر ومفاهيم معينة، ويختلف اسلوب

١ - ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٢٧.

الحوار وبتنوع لدى الادباء، فقد يكون ساخرا كوميديا ولكنه يعبر عن الروح المأساوية في حياتنا، وقد يكون حوارا دراميا يعكس روح العنف والمرارة التي تغلف الوجود الانساني.

والحوار الساخن او الدرامي يعبر عن لحظات انفعال بالموقف او التأثير الشديد به، وتنتزع جدية الحوار وحرارته في بعض قصص البساطي التعبيرية، وبعض قصص مجيد طوبيا الناقمة. اما قصص نجيب محفوظ ذات الطابع التعبيري فانها تنسم بسمة الحوار الدرامي حتى في لحظات السخرية، ففي مجموعته (الجريمة) نقف على أكثر من قصة تتبع هذا البناء الدرامي واحيانا الميلو درامي في اسلوب الحوار. وأن قصة (الجريمة) والتي سميت المجموعة باسمها تمثل هذا النوع من الحوار:

(قلت لنفسى متعجبا:

- كأنهم جميعا مجرمون أو ضحايا أو الاثنان معا.

قال الرجل محتجا:

- نحن ضعفاء

فأجابه بحدة

- بل جبنا

- ماذا تفعل اذا اعترض سبيلك سياج من النيران؟

- ارمى بنفسى فيها!

- ارم بنفسك وأرنا شجاعتك.)(١)

فالحوار يبدو عنيفا حادا، يفيض بالرمز والتعبير، يجعلنا نشعر ان القضية أبعادا مستترة نحسها من سياق الحوار.

أما اسلوب الحوار الساخر فإنه في قصص التعبيريين نوع من الكوميديا السوداء، يتضمن في طياته درجة هائلة من الاكتئاب والحزن والألم. ويجرى هذا الحوار الساخر في قصة مجيد طوبيا (لا يذكر البداية)(٢) بين رجل وآخر حول طبيعة الخط الذي سيكتب به اسم الميت فوق قبره بعد أن يموت:

(- اعطنى الصيغة من فضلك حتى أكلف الخطاط بتجهيزها.

- فلنقل مثلا... فليكتب اسمى فقط... لا أكثر... ولا أقل...

منى كان اول مرة فكر فيها في الابتعاد عن مكان الأجداد؟

- باللون الأسود ام المذهب؟؟

- الأسود اليق

- تريده بالخط الكوفى ام بالنسخ أم بالرقعة

١- نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٦٠.

٢- مجيد طوبيا/ الايام التالية ص ٧.

- بالرفعة... أعتقد بالنسخ أفضل

- أجمل وأسهل في القراءة..

- السهولة مطلوبة في هذه الأحوال(١)

فهذه المقايضة الساخرة تصور جانباً مأساوياً من حياتنا، اداه الكاتب بحوار جاد في مواطن السخرية، وساخر في مواطن الجد.

ونختتم حديثنا عن الحوار بملاحظة حول لغة الحوار من حيث اللغة العامية (اللهجة العامية) واللغة الفصحى في القصة التعبيرية.

فمشكلة الفصحى والعامية قد خفت حدتها في الأدب المعاصر، وقل الاهتمام بها في القصة الحديثة، فلم يلتزم الأدباء المحدثون بقالب لغوي محدد، بل جددوا في لغة القصة وزاوجوا ما بين الفصحى والعامية كنوع من الصدق التعبيري عن مشاعرهم.

ورأى الكاتب أن استخدام العامية في الحوار لا يقلل من قيمتها الجمالية أو الفنية أو الفكرية، وإنما يأتي هذا الحوار متناغماً ومتناسباً مع طبيعة الموقف الذي يعبر عنه الأديب، بالاضافة الى ارضاء الحس الفني لديه.

وان لغة القصة اليوم التي تجمع ما بين الفصحى والعامية، هي لغة قريبة من الذوق العام، فلا تقتصر على المتخصص، ولا تصل الى مستوى رجل الشارع، وإنما هي اللغة التي يفهمها المثقفون أو انصاف المثقفين، على وجه التقريب.

وقد أكثر ادوار الخراط، وهو من رواد القصة القصيرة المعاصرة من استخدام العامية في قصصه(٢) لأنها تفي بغرضه الفني والفكري وكذلك يوسف ادريس وابو المعاطي ومعظم كتاب القصة القصيرة المعاصرين، ان لم يكونوا جميعاً.(٣) وهذا يعني أن قضية الفصحى والعامية أصبحت أقل حدة أو جدلاً في الأدب المعاصر.

استخدم المونولوج الداخلي وتيار الوعي في القصة التعبيرية استخداماً واسعاً، وانسم هذا الأسلوب في احداثه وبنائه بالطابع التعبيري. والمونولوج وكذلك تيار الوعي في الغالب، نوع من حوار النفس يدور في اعماق الكاتب بطريقة متدفقة لا تخضع للمنطق الزمني أو ترتيب الاحداث، وإنما سيل من المشاعر والصور والذكريات يسردها الأديب في لحظة حضور ذهني واع، تحاول تقل مشاعره وغاياته.

١- المصدر السابق ص ١٢.

٢- انظر معظم قصصه في مجموعته (حيطان عاليه) و (ساعات الكبرياء).

٣- انظر معظم قصص يحي الطاهر (ثلاث شجرات كبيرة) وقصص (بحيرة المساء) لآبراهيم أصلان.

والمونولوج في القصة التعبيرية يحتفظ بطابع الاعتدال ويركز على الإيحاء والإيماء الذي يكشف عن غاية الأديب. وبهذا يختلف عن المونولوج الذي يستخدم في القصة التجريدية حيث يفرق في الغموض إلى حد التطرف، لكنه يكون أكثر عمقا وتأثيرا في الغالب إذ يرتبط بخيط نفسى واحد يجمع تناقضات الأحداث وإبعادها.

فقصة (ثلاث شجرات كبيرة) (١) ليحيى الطاهر، من القصص التعبيرية التي نجحت في طرح قضية إنسانية، أو مضمون فكري بالشكل التعبيري الذي يستجمع العناصر الفنية والتكنيكية الحديثة ليرسم الصورة التعبيرية في بناء القصة.

تبدأ القصة بحوار بين الأم وابنتها، ندرك من خلاله القضية المطروحة التي تتعرض لمشكلة الإنسان الفلسطيني التائه بعيدا عن أرضه وأهله. والكاتب يقطع هذا الحوار الخارجي (ديالوج) ليستخدم حوارا داخليا (مونولوج) لاستعراض الأحداث وبلورة الموقف، فتسبح أفكاره وذكرياته في ذهنه بطريقة متداخلة ومتباعدة لكنها تجري بسرعة فائقة كالحلم. وتتجاوز القصة المنطق التقليدي للأحداث والتسلسل الزمني، وتلجأ إلى التعبير الموحى والحدث المتقطع، ولنقرأ هذه الفقرة:

(مات حمد في هذه الخيمة التي تسكنها الأم والابنة... كان جسده باردا وشمعيا ممددا على الحصير... مبتا (قالت الأم للرجال وهم يحفرون الرمل: كذب... كذب... لقد مات من الجوع... لو وجد الطبيب لما مات (رجل أفرنجي كان موجودا وعلى كتفه شارة غوث اللاجئين... كان يبدو أنه حزين وخجل (صرخت: لماذا يموت الآدمي من الجوع! الآدمي يموت من الجوع) هناك في بافاكان قويا... قويا كان) (٢) فالمشاهد والأحداث متداخلة والمونولوج في القصة التعبيرية لا يستقصي - في الغالب - الصورة أو الحدث حتى النهاية، وإنما يخضع لحوار مفتت وأحداث متداخلة فيفتح قوسا ثم يفتح آخر وثالثا، وتتشابك الصور ثم ينقل البينا موقفا مركبا إيحائيا نستشفي منه الهموم المطروحة التي يحاول التعبير عنها والتلميح إليها عن طريق تيار الوعي وأحداث متدفقة في الذهن.

ويرسم الكاتب لوحة تعبيرية بلون الدم الأحمر للتعبير عن دموية الأحداث والموت الذي عم المكان بطريقة صارخة صاخبة (كانت الطفلة قد نامت، كانت تبسّم في الحلم، وفي الحلم كانت الشمس حمراء تغدق الرمال الصفراء بالظلال الحمراء، كانت الرمال حمراء وكذا التلال، وكانت هناك مياه حمراء وثياب حمراء وطيور حمراء كثيرة لها أجنحة حمراء ترف في الفضاء الأحمر ثم تهبط لتلنقط بمناقيرها الحمراء أشياء حمراء) (٣). والكاتب يستغل اللون في تجسيد هذه اللوحة الدموية، ويستخدمه استخداما

١- يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٨.

٢- المصدر السابق ص ١٦.

٣- يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ١٦.

رمزيا تعبيريا مكثفا كعملية تفريغ جنونى قاتل يمور في أعماقه وبصطرع مما جعله يرى كل الأشياء بلون الدم النازف.

ومن النادر ان تخلو القصة المعاصرة من اسلوب المونولوج الداخلي. فقد شاع في مختلف التيارات الحديثة حيث يعطى الأديب حرية أكثر في الحركة، ويفسح له المجال الزمنى والفكرى للتعبير عن مشاعره. وبقي المونولوج في القصة التعبيرية واضحا ومبررا في الجو الداخلي للقصة وفي بنائها واسلوبها.

والمونولوج يؤدي الغرض الغنى والفكرى خير أداء في قصة (خمسة جرائد لم تقرأ) (١) لمجيد طوبيا. فالكاتب يسرد الاحداث ويستجمع الصور المتفرقة المتباعدة في ذهنه، كما تسترجعها اللحظة الشعورية الحاضرة دون أى تسلسل منطقي، فكان هناك (ثمانيل لزئوج عراة... وكلب رابض في عنقه طوق... تمثال لفلاح يعزف الناي) (٢)، فهي صور مختلفه موحية تفيض بالرمز وقوة التعبير والتأثير. ويحاول الكاتب ان يخلق الابعاء التعبيري بهذه اللوحات المعبرة لتقريب الفكرة التي يطرحها بشغف واهتمام الى أنفسنا. فالرجل يسترجع تاريخه بمونولوج حاد يفضح خلاله الزيغ البشرى. وقد أعطاه استخدام المونولوج مساحة فنية واسعة استطاع خلالها ان يصور المساساة من جميع جوانبها وبالشكل التلميحى السريع.

وقد تعمق المونولوج الداخلي، واكتسب ابعادا تكنيكية حديثة في مجموعة مجيد طوبيا الأخيرة (الايام التالية) (٣) اي بعد مرحلة تطورية وتجربة فنية لدى الاديب، فيصبح المونولوج من الأسس الفنية والاسلوبية في البناء القصصى عند طوبيا، ويتضح هذا التكنيك في كثير من قصص المجموعة التجريدية منها والتعبيرية، كقصة (نبض الجناح) (٤) و (العدول والمقلوب) (٥) و (الايام التالية) (٦). وطوبيا يحسن استخدام المونولوج بوعى ونضج.

واستخدم المونولوج بشكل واسع في القصة التعبيرية، ونظرا لعلاقته النفسية القوية بمنطقة اللاشعور، فقد اهتم به علم النفس لغهم الابعاد النفسية التي تسبب بعض العقد في حياة الانسان المعاصر.

وستحدث عن المونولوج بشكل شامل في القصة التجريدية لانه استخدم بطريقة أكثر عمقا وأكثر فنية، وأكثر تعبيراً عن اللاوعى والذكر في أعماق الفرد الذاتيه ونفسيته.

١- مجيد طوبيا / خمسة جرائد لم تقرأ ص ٥.

٢- المصدر السابق ص ٩.

٣- مجيد طوبيا / الايام التالية

٤- المصدر السابق ص ٨٥.

٥- المصدر نفسه ص ٥٥.

٦- المصدر نفسه ص ١١٩.

والحركة في القصة التعبيرية لا تخضع للمنطق التقليدي، فهي لا تهتم بالشخصية القصصية نفسها بقدر اهتمامها في ابعاد هذه الشخصية وبمواقفها وهمومها. والحركة التي تساهم في نمو الحدث وتطويره وذلك لكي تبلور جوانب هذا الحدث وتوضح ابعاده التي يكتسبها من خلال حركته ونموه، فيعطي القصة بعدا جديدا بخدم غاية الكاتب واهدافه.

وحركة القصة تشبه الألوان في اللوحة، فهي تعطي القصة ابعادا جديدة فتساهم في بلورة الفكرة المطروحة من خلال ردود الفعل المختلفة التي توجهها الشخصية. فالشخصية تتحرك في القصة لتسجل موقفا جديدا، فتتفاعل مع الأحداث وتنعكس صورة تعبيرية عن حالة المواجهة، وتتكرر لحظات المواجهة وردود الفعل بحيث تبدو القصة في حركة دائمة، فنضيء هذه الحركة ابعاد القصة ونضيف اليها خيوطا جديدة حتى يكتمل بناء القصة الداخلي.

وحركة الحوار توضح بأسلوب رمزي ابחائي القضية المطروحة، وتعمل على تعميق هذه القضية في أعماق الشخصية ذاتها في لحظات التفاعل الشعوري مع الأشياء، وبمعنى آخر، فإن الحركة تهتم بالفعل الصادر عن الشخصية أكثر من اهتمامها بالشخصية نفسها.

وحركة القصة تتفق مع البناء الداخلي للقصة، وتقوم بعملية مقابلة أو موازنة لكي تنسجم الحركة داخل القصة مع نمو الحدث. فقصة يحي الطاهر (٣٥) البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت(١) تتحرك بها المشاعر وتتمو وتصارع في الجو الداخلي للقصة، وهي تتوازي - في الوقت نفسه - وتنسجم وتتقابل مع حركة الأحداث الخارجية للقصة. وتستمر الحركة في عملية تصاعدية في القصة حتى تبلغ ذروتها في النهاية، حين نكتشف القاتل والقتيل، ونجدهما شخصا واحدا.

اما أسلوب الارتداد (الغلاش باك) فهو من وسائل التقنية الحديثة في القصة القصيرة. وقد انتقل من الرواية الى القصة القصيرة شأنه شأن الكثير من الأساليب الفنية الأخرى، كالمونولوج ووجهات النظر واللامعقول التي استخدمت في القصة القصيرة بعد شيوعها في الرواية الحديثة.

والارتداد (الغلاش باك) بأبسط معانيه، استرجاع الأحداث من النقطة التي انتهت عندها. اذ يشير الكاتب الى الموقف الذي انتهت عنده القصة ثم يرتد الماضي ليستقصي الأحداث حتى يصل الى ذلك الموقف الذي ابتداء فيه قصته.

١- يحي الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٢.

والتعبيريون يهتمون بأسلوب الارتداد حيث أن من سماتهم الفنية خلط الماضي بالحاضر والمستقبل، والقصة التعبيرية تحاول نبش الجذور والابعاد التي تسبق الوضع الذي انتهت إليه الأحداث كعملية تجسيد وتبرير للمدى الذي وصلت إليه القصة.

والأديب التعبيري حين يكشف عن النهاية أو البداية في قصته، فإنه لا يعنى بذلك التحديد التقليدي لمجريات الأحداث بحيث يحافظ على التسلسل الزمني أو المكاني، وإنما هو يصف اللحظة الأخيرة أو الختامية في قصته ثم يعود لسرد قصته بالأسلوب التعبيري ذاته، مراعيًا سماته الفنية وشكله وتقنيته.

فقصة محمد البساطي (قصة رجل ميت) (١) كتبت بأسلوب (الاسترجاع) إذ نرى في المشهد الختامي للقصة رجلا ميتا في نفق مظلم.. وقد أحاط به رجال البوليس والمحقق والشهود، ثم يرتد الكاتب إلى الماضي فيستعرض حياة الرجل الميت والظروف التي دفعته إلى هذه النهاية، وينبئ من مجريات الأحداث، وعن طريق شهادة بعض الذين راقبوه، أنه مات منتحرا بطريقة عنيفة ودموية، فقد كان يضرب رأسه في جدار النفق والدماء تنزف حتى سقط قتيلًا.

والكاتب يستمر في سرد قصته حتى يصل المشهد الختامي الذي بدأ به القصة. ومن خلال الأحداث نجد الكاتب لا يهتم بالزمن، فهو يجري التحقيق عن حياة الرجل في الماضي ثم يخلطها في وضعها الحالي ثم يخاطب مساعده... وهكذا... فالقصة لا تصرح مباشرة بأسباب انتحار الرجل وإن كانت بالتعبير الموحى والحوار الرمزي تعطينا أول الخيط للكشف أسباب انتحاره واللجوء إلى قراره الأخير هذا.

وقد بدأ الكاتب قصته بهذا المشهد:

(في البداية جاءت عربة البوليس

قال الضابط: الحادث في منتصف الطريق) (٢)

ثم يروي القصة بالارتداد إلى الماضي حتى ينتهي بالمشهد نفسه، إذ ترفع الجثة. وانخذ البناء الاسطوري في قصتنا القصيرة طابع اللامعقول، ولذلك رأينا أن نتحدث عن الأسطورة أو أسلوب (الفانتازي) في القصة المعاصرة في إطار التيار اللامعقول، بعد أن أصبحت قصص اللامعقول تشق طريقها - وإن كانت ببطء - في قصتنا الحديثة.

ونشير هنا إلى ملاحظة هامة، هي أن الحدث الاسطوري أو اللامعقول يستخدم في أغلب النيارات الأدبية الحديثة، إذ نجد في القصة التعبيرية - في كثير من الأحيان -

١ - محمد البساطي / حديث من الطابق الثالث ص ١٠٩ / وانظر قصة (خمس جرائد لم تقرأ) لمجيد طوبيا ص ٥.

٢ - المصدر السابق ص ١٠٩.

أحداثاً غير معقولة قريبة من الأساطير، رغم احتفاظ القصة بطابعها التعبيري، كما نجد في قصة مجيد طوبيا (الجاحظون) (١) - التي سنتحدث عنها في تيار اللامعقول - ومعظم قصص محمد حافظ رجب اللامعقولة (٢) ويدخل البناء الأسطوري أيضاً في القصة التجريدية بشكل كبير، وبشكل البناء الأساسي في قصة اللامعقول وأحداثها أيضاً.

وقد تختلط في القصة التعبيرية الأسطورة بالواقع، والوهم بالحقيقة، فلم نجد تمييزاً بين ما هو حقيقي في حياتنا وما هو وهمي أو خيالي، فقصة هدى جاد (بحيرة البط) (٣) تختلط فيها الأحلام بالحقائق ونفقد القدرة على التمييز ما بين الواقع والخيال، وما بين الحقيقة والأسطورة في هذه القصة. ونجد مثل هذا التداخل والخلط في قصة أبو المعاطي (الوهم والحقيقة) (٤) حيث تصبح الحقيقة وهمًا، والوهم حقيقة - كما سنبين ذلك تفصيلاً فيما بعد -.

- ٦ -

أما الصياغة الفنية والبناء اللغوي في القصة التعبيرية فقد اعتمد على الكلمة الموحية المعبرة، والعبارة الخصبة التي تنطوي على حس رمزي وبعد فكري، تلامس بهما القضية المطروحة وتثير اليها دون أن تصرح بذلك مباشرة.

وتحاول القصة التعبيرية تجسيد المشاعر والمبالغة في الأحداث لتصوير الموقف بشكل يدعو إلى الأثارة والتفاعل والانتباه. وتعتمد الصياغة الفنية على اللغة الحية المعبرة والحوار الإيحائي والرمزي.

فيحى الطاهر في قصته (ثلاث شجرات كبيرة) (٥) يستخدم تكنيكاً لغوياً جديداً، يعتمد على صياغة فنية موحية، وكأنه يضع نظاماً جديداً للجمال والعبارات فيكررها ويكتنفها ثم يضغط على بعض الكلمات ويعيدها، ولنقرأ هذا الحوار:

قالت الطفلة:

- (- واكل برتقالاً كثيراً !!
- وبرتقالاً كثيراً يا غاليتي تأكلين
- انا اقدر أن اطلع شجرة برتقال كبيرة
- لا شجرة البرتقال لن تطلع
- لا ... ولكني سأطلع شجرات البرتقال.... ثلاث شجرات كبيرة أطلع.

١- مجيد طوبيا / خمس جرائد لم تقرأ من ١٧.

٢- محمد حافظ رجب / الكرة ورأس الرجل / ط دار الكتب ١٩٦٨.

٣- مجلة الهلال / ملحق الزهور / السنة الثالثة / يولييه ١٩٧٥ / ص ٢٦.

٤- أبو المعاطي أبو النجا / الوهم والحقيقة ص ٥.

٥- يحيى الطاهر، ثلاث شجرات كبيرة ص ٨.

- صغيرة أنت... ولا يجب أن تطلعي شجرة البرتقال لأنها كبيرة تكون.
- لن أكون صغيرة.
- نعم صغيرة لن تكوني (١).

فهذه الصياغة اللغوية التي تعتمد على التقديم والتأخير. وتقليب العبارة والتكرار والتركيز تخضع لحس فني ونفسي لدى الكاتب. فالكاتب بهذا الأسلوب يجعل من لغة القصة وعباراتها وصياغتها وسيلة فنية تعبيرية تبوح بمشاعره وهمومه وغاياته.

ويكتنف القصة طابع رمزي بضيغ اليها ابعادا جديدة مما يزيد في النضج الفني والفكري لها، فتحافظ على بنائها وتقنياتها. فلم يسقط الشكل من الناحية الفنية او التكنيكية في زحمة المونولوج، والتقنيات والتقديم والتأخير والتكرار وقطع الحوار والتركيب والتحوير... بل خدمت هذه التقنيات والاساليب الفنية مضمون القصة، وجعلت منها قصة مجددة في صياغتها وبنائها اللغوي.

والأديب التعبيري مغرم- غالبا- باستخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث قصته، وهو اكثر الاساليب الفنية توافقا وتناسبا لطبيعة القصة التعبيرية التي هي في الغالب تعبير عن شعور ذاتي ينطلق من أعماق الأديب، وتجربة فردية تكتسب شموليتها وابعادها الجماعية بعد أن يعيشها الآخرون، وبتفاعلا معها وجدانيا ونفسيا، وتصبح بالتالي عملية مشاركة شعورية ما بين الأديب والقارئ.

فاستخدام ضمير المتكلم في قصة مجيد طوبيا (مائة مليون نحلة في الرأس) (٢) يفي بفرض الكاتب للتعبير عن تجربة ذاته تكون اكثر التصاقا وتماسكا في نفسية الراوي نفسه، وتعطيه مجالا لتسجيل انفعالاته وملاحظاته كما بحسها ويتأثر بها، دون اللجوء الى خلق شخصية أخرى يسقط عليها الانفعال من الخارج ويفرض ردود فعل مختلفة كما يتصور او يتخيل. واستخدم هذا الأسلوب في لغة القصة بشكل واسع وكبير، والامثلة على ذلك كثيرة جدا (٣). واستخدم ضمير الغائب واساليب لغوية أخرى في القصة الحديثة.

فالبناء اللغوي في القصة التعبيرية يعتمد على مجموع العلاقات القائمة بين الجمل والعبارات التي تشكل معمار القصة وبنائها الفني. وتكتسب القصة جماليتها الفنية حين يكون نسيج القصة متماسكا معبرا، وحين تكون الكلمة او العبارة في مكانها المناسب، بحيث ترتبط فنيا او نفسيا مع بقية اجزاء القصة، وتشكل بالتالي بناء لغويا جميلا. وصياغة فنية معبرة ومتناسكة ومضمونا فكريا عميقا.

١- المصدر السابق ص ١٢.

٢- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ٥٥.

٣- انظر مجموعة الخراط (ساعات الكبرياء)، (الوهم والحقيقة/ ابو الجعاطي (بحيرة المساء)/ اصلان... حيث يكثرون من استخدام ضمير المتكلم.

ونختتم دراستنا عن الشكل الفني في قصص التعبيرين بالإشارة إلى أسلوب استخدام التراث أو التاريخ وأحداث الماضي في القصة المعاصرة. وصاحب هذه المحاولات الحديثة جمال الغيطاني. فهو يستغل أو يستحضر أو يوظف التراث أو الأحداث التاريخية على وجه الدقة، للتعبير عن الحاضر والمستقبل.

فقصص الغيطاني في مجموعته (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) (١) ترتدي زيا تاريخيا في شكلها ومضمونها، إذ يستحضر الكاتب قصص التاريخ القديم والأحداث المعروفة في الماضي، ويعرضها بشكل قصصي هي أقرب ما تكون إلى التعبيرية. فالكاتب ينفذ من خلال البناء التاريخي لقصصه للتعبير عن العصر الحاضر فيستحضر الأحداث المختلفة التي تتضمن أبعادا فكرية ورمزية وتعكس صورة هذا العالم المعاصر، ويتضح هذا جليا في قصته (هداية أهل الوري بشأن ماجرى في المقشرة) (٢). فهو يستحضر صورة من التاريخ الماضي في مكان ما، حيث أقيم سجن المقشرة الذي يتعذب فيه الناس ويموتون، ويدرك القارئ على الفور أن الكاتب يود أن يصرح عما في أعماقه من خلال مجرى الأحداث وبشيء من التركيز على الإشارات والتلميحات واختيار الأحداث، يدرك القارئ أن الكاتب يعكس صورة قريبة من عالمنا، ووضع قريب من وضعنا.

والكاتب يستحضر لحظات إنسانية لا تتفقد بزمان أو مكان ولا يمحوها القدم فحين يصف شعور السجين والسجان ومرارة الآلام وعذاب السجن... فإنه يسجل بذلك لحظات إنسانية لا تنتهي، وترافق الإنسان منذ الأزل إلى ما لانهاية.

والغيطاني يبرع في انتقاء الأمثلة والأحداث التي لا تجعل من قصته قطعة تاريخية محنطة، وإنما نجد قصة حية موحية ومعبرة عن أزمة الإنسان المعاصر ومعاناته. إلا أن هذه المحاولات تبقى خطوة محدودة في التجديد في شكل القصة المعاصرة، وبخشي أن تغتد إلى الحس الفلسفي والجمالي إذا ما كتب لها الجمود والوقوف عند هذا الحد فقط.

تلك هي أهم الأساليب والتقنيات التي استخدمت في القصة التعبيرية وكانت بمثابة تجديد في قصتنا الحديثة. فإدخال العناصر الفنية الجديدة في بناء القصة أعطاهم صبغة جمالية وفنية كانت تغتد إليها القصة التقليدية. وبلاحظ أن الاعتدال في استخدام هذه الأساليب والتقنيات، في القصة التعبيرية كان الحافة الحرجة التي تفصلها عن القصة التجريدية التي استخدمتها بنطرف وتعقيد أكثر.

١- جمال الغيطاني / أوراق شاب عاش منذ ألف عام.

٢- مجلة جاليري ٦٨ / ١٩٦٩ ص ٤٦.

الباب الثالث

التيار التجريدي

مقدمة

(١) المضمون الفكري

أ- قضايا اجتماعية وسياسية

- ١ - مفهوم الحرية
- ٢ - الصراع الطبقي والمادي
- ٣ - الصراع السياسي
- ٤ - الصراع العاطفي

ب- قضايا فكرية وفلسفية

- ١ - فلسفة البوت
- ٢ - الوجود والعدم
- ٣ - صراع الذات

(٢) الشكل الفني

مقدمة

- ١ - الحوار
 - ٢ - الحوار الداخلي (المونولوج) وتيار الشعور
 - ٣ - أسلوب الارتداد (الضلال بالك)
 - ٤ - الشخصية والحدث
 - ٥ - البناء الاسطوري (الرمز والاسطورة)
 - ٦ - تقنيات فنية في البناء اللفوي والاسلوب
- الصياغة الفنية
البناء اللفوي
الفصحي والعامية
اساليب وتقنيات اخرى

التيار التجريدي

التجريدية مرحلة تطورية تلي التعبيرية في التاريخ الأدبي. والتجريد مرحلة كاملة اجتاحت الفنون والفنون الأدبية في الفترة الأخيرة، خرجت بها على كل الأساليب التقليدية ونهجت نهجا جديدا حديثا، سواء في أساليب التعبير أو في المضمون.

وبدخل في هذا التيار كثير من أشكال التعبيرية والرمزية والسريالية. والأدب التجريدي أكثر التيارات الأدبية جمعا بين هذه الأشكال والاتجاهات، فقد طوع التجريديون معظم التقنيات الفنية الحديثة، واستفادوا من المدارس الفنية والأدبية السابقة، في تطوير الفن التجريدي وتجديد بنائه وتنوع أشكاله، حتى أصبح رؤية جديدة كاملة للعصر، فحظي بهذا الاتساع والانتشار في تاريخ الفن والأدب.

والتجريد بأبسط معانيه، اتجاه فني يحاول تجريد الواقع من دلالاته المألوفة وتسمية الأشياء بغير مسمياتها، وبالتالي يتجاوز ظواهر الأشياء المتعارف عليها ليعطينا صورة إيحائية رامزة مجردة تشكل رؤية أو حالة أو موقفا تجاه الوجود والحياة.

ولا يتفق النقاد أو الأدباء أنفسهم على تحديد أو تعريف التيار التجريدي، فهو متشعب متعدد المفاهيم والأساليب، إضافة إلى أن التيارات الأدبية المعاصرة تمر بمرحلة تداخل وتمازج في بوتقة واحدة في الفن الحديث، مما يشكل صعوبة بالغة في حصر أبعاد هذا التيار أو ذاك بتعريف محدد أو مصطلح ثابت.

ويبقى التيار التجريدي على الرغم من غموضه وتعقيد في كثير من الأحيان، استجابة سلبية طبيعية لهذا العصر، وصورة صادقة للعالم اليوم، فكان من الطبيعي - كما يرى "جون فليتشر" - أن (يبدو الفن غامضا حينما لا يكون العصر مسوغا للنظام والوضوح) (١).

وكان التجريد قد تبلور في أعمال "جويس"، خاصة في روايته (يوليسيس) و (يقظة فنيغان)، ثم في أعمال "فرجينيا وولف" و "كامو"، ثم في كتابات "كافكا" و "سترند بيرغ" ... وغيرهم. غير أن التيار التجريدي استقر واتخذ مكانته وشموليته بعد أن انتهجه أدباء الغضب وكتاب اللامعقول، ثم أصبح الصيغة الجمالية في أدب العبثيين أيضا.

وقد انتقل التيار التجريدي إلى أوساط المثقفين في معظم بلدان العالم، فكان طبيعيا أن يواجه بالتحفظ والوجوم في بداية الأمر شأنه في ذلك شأن كل جديد، إلا أنه بعد فترة تقبله الناس وتلقفته الأجيال الشابة من الأدباء، إذ أحسست أنه الصيغة الحقيقية المناسبة للتعبير عن أعماقهم ومواقفهم تجاه الحياة والعصر، ووجدت فيه الأسلوب الفني الجديد الذي يعبر عن مرحلة معقدة في العصر وفي الإنسان نفسه.

وتفرع من الادب التجريدي كثير من الاتجاهات الحديثة كما نرى في الادب السريالي واللامعقول، وحركات اللامسرح والرواية المضادة وأسطرة الواقع، وكلها تدور في فلك النبار التجريدي أو تتطلق منه.

وحين ندقق النظر في الأدب العالمي اليوم بعامة وفي القصة القصيرة بخاصة نجد ان الصيغ التجريدية تحتل مساحة كبيرة من خريطة الفن الأدبي.

** ** *

وفي مصر... تلقت التيار التجريدي طليعة شابة في الستينات وكأنه الضيف القبة التي يبحث عنها اديب هذا الجيل لنقل مشاعره ورؤاه، مع الاحتفاظ بمستوى العمل الفني، وتجنب التقليد والمباشرة. ونسجل لهذا الجيل هذا الموقف الجريء، فقد كان جيلاً مغامراً مؤمناً بتطور الاشياء، فجاب كل الصعوبات وتحداها ثم شق طريقه حتى أصبح التيار التجريدي اليوم من أشهر التيارات الأدبية وأكثرها شيوعاً، وكأنما أصبح الصيغة الجمالية المناسبة في ادبنا الحديث. وقد خاض أشهر كتابنا - نجيب محفوظ - هذه التجربة واستجاب لحركة الادب المتطورة، وكانت مجموعاته القصصية من أبرز ما يعكس التيار التجريدي في قصتنا القصيرة المعاصرة، فقد قطع شوطاً بعيداً في التجريد في مجموعة (تحت المظلة) ومجموعاته (حكاية بلا بداية ولا نهاية) و (خمارة القط الاسود) وفي مسرحياته ذات الفصل الواحد، وفي بعض من رواياته الاخيرة مثل (ثرثرة على النيل).

وقد ساهم في ارساء التيار التجريدي في قصتنا القصيرة في مرحلة مبكرة بعض الأدباء أمثال: ادوار الخراط وابو المعاطي أبو النجا ويوسف ادريس والشاروني، ثم انطلقت التجارب الطليعية الغزيرة على يدى الجيل الجديد من الشبان أمثال: مجيد طوبيا ويحيى الطاهر ومحمد البساطي وابراهيم أصلان وجمال الغيطاني... وغيرهم (٢).

وبختلف قصاصونا من حيث تمكنهم من الفن التجريدي في ادبهم، فقد سقط الكثير منهم، وتمكن منه القليل، وأساء بعضهم فهم التجريد (وانزلق بعض الكتاب في هذا المجال) (٣). ثم اختلف ادباؤنا أيضاً في مدى تناولهم لهذا التيار، فكان منهم المنطرف والمعتدل والمتحفظ، فيكتب أحدهم - مثلاً - بتجريدية قريبة الى الازهان، وبغالي آخر في التجريد الى حد النصوص والميتافزيقيا، وسنعرض لهذا في دراستنا التطبيقية.

وقد لجأ ادباؤنا في الستينات وأوائل السبعينات الى التيار التجريدي في قصتهم لدواعي فنية وأخرى فكرية، فحاولوا تطوير شكل القصة القصيرة وتقنياتها ثم حاولوا التعبير عن آزمات الإنسان المعاصر المختلف، وهذا يعني أن هذا الجيل كان يسعى الى تغيير في شكل القصة القصيرة وتطوير في مضمونها، ولنقرأ هذه الفقرة للنقاد الاب

جاك جومبيه في دراسته لمجموعة محمد جبريل "تلك اللحظة من حياة العالم" يقول (وفي مصر ومنذ حوالي عشر سنوات وعدد من الكتاب يحاول تجديد التكنيك في الادب، وهذه المجموعة التي كتبها محمد جبريل تعد في طبعة تلك المحاولات، فهل هو المضمون؟ هل هو الشكل، الاثنان معا ولا شك. فمن التيار الحديث نتبين غياب الشخصيات باهتة الملامح في مقابل التركيز على المواقف وعلى بعض المشاهد الانسانية، برغم كل هذا فإن رؤى الحكمة التي تلف القصص ليست مطلقة بنفس طريقة الاعمال الغربية التي تتسم بالرفض والهدم، بل ان بعض محاولات الفنان قد تتجه الى التجريد لكنها لا تميل الى اللامعقول)(٤)... الخ الى ان يقول (ومحور قصص جبريل تدور حول الانسان من خلال البحث عن الطمأنينة وسط عالم يضج بالتحيرة وتلك النظرة العميقة للناس، ولاحلامهم المتلوهة للحرية ولوحدتهم عندما تنقطع خيوط التفاهم بينهم وبين أقرب الناس اليهم)(٥)..

فالنقاد يصرح ان هناك محاولات لارتداد التيار التجريدي في القصة القصيرة وهي محاولات تجديدية على مستوى الشكل والمضمون، وهو يرى أن ادبياً من مثل محمد جبريل تمكن من استعمال الشكل التجريدي في قصصه وعمل على تطويع التكنيك الجديد في كتابته بالاضافة الى تجاوزه الحدود المحلية، وطرحه قضايا انسانية عامة في مضمون قصصه حيث نجده في بعض قصصه يبحث عن حل واستقرار في عالم حائر فلق لا يثبت على حال.

ولم يكن هذا الرعيل من الادباء الشبان يشعر بأدنى استقرار في هذا العصر، فقد وجد الادباء انفسهم وجها لوجه امام صراعات مختلفة، صراعات اجتماعية وسياسية ومادية ونفسية، وتمزقات رهيبة نهوي بالانسان وقيمه، فهم يشهدون حروبا مدمرة دائمة ومنذرة بغناء العالم كله ومآسي مروعة وأوبئة طاحنة وفقرا وجوعا، وهم يعانون أيضا ازيمات فكرية ونفسية حادة: ابعاد الحياة وجدواها، المباديء والقيم المتغيرة، بداية الانسان ونهايته، معنى وجودنا وجوهره، غربة الانسان المعاصر وهزيمته... وعشرات منهم صور الصراع والازيمات الاخرى التي تروح وتجيء في اعماق الانسان المعاصر... هذه الافكار كانت تدور في رأس الاديب المعاصر وهي حادة حينا، معتدلة حينا آخر، فاذا كانت هذه المتناقضات تتصارع وتتناحر في اعماق الفنان، فكيف يعبر عن عالمه الداخلي هذا؟ بل ما شكل القصة التي ستعكس هذا العالم الصاخب، وما فحواها؟ اليس طبيعياً أن تأتي القصة تعبيراً عن ذات معقدة، وعالم يغص بضجيج الحياة وبمواقف متناقضة مركبة. وهذا ما حدث لدى ادبائنا في الستينات وأوائل السبعينات حيث كان الانجاء الى التيار التجريدي أنسب الاتجاهات للتعبير عن كل ما يعانيه الانسان المعاصر، فكانت القصة التجريدية القصيرة تحاول ان تعكس موقف الانسان المعاصر من الاشياء التي حوله ورؤيته لها بأسلوب جديد وبقوالب فنية جديدة.

وحقيقة ما يقال ان ادباءنا قد تأثروا بالادباء الغربيين وانهم استلهموا التيار التجريدي من الفنون الاوربية المختلفة، ولكنهم - وهذه حقيقة أيضاً - لم يتوقفوا عند التأثير والاستلهام بل تجاوزوا ذلك الى التمكّن والابداع (وأكدوا على قدرتهم على تطويع هذا الشكل لتجاربهم المحلية. وان هناك سمات خاصة بالعصر الذي نستظل به جميعاً شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً تنعكس بلا ريب على ادوات التعبير هنا وهناك) (٦) ففضية التأثير ظاهرة عامة لا يخلو منها أدب من الاداب، والاهم من هذا ما بعد التأثير، فقد استطاع قصاصونا ان يطوعوا معظم التيارات الغربية الحديثة وفق رؤيتهم وواقعهم وهموم مجتمعاتهم الذي ينتمون اليه ويعانون ازماته وصراعاته.

وأحب ان أشير الى ان القصة التجريدية القصيرة في مصر لم تبلغ المستوى العالمي الا في بعض الفلنات القصصية لقليل من الكتاب، غير ان الاستقرار والتركيز في كتابة القصة التجريدية ببشران بإمكانية الوصول الى المستوى المطلوب، فنحن نلاحظ في الفترة الاخيرة حركة قصصية نشطة واعية تحاول اختراق الحدود لتعكس صورة... الانسان المعاصر بالادوات الفنية والتعبيرية الحديثة وهي أمور تهت على الامل والتفاؤل في قصة المستقبل.

(١) المضمون الفكري

تكاد تكون المضامين التي تطرحها القصة الحديثة على اختلاف تياراتها متقاربة وإن اختلفت في خدتها أو تطرفها من أديب لآخر، وإن تنوعت وتشعبت أيضا من قصة لأخرى. ويبقى الشكل الذي تعرض فيه القصة، وأدوات التعبير واسلوب بناء القصة وتركيبها هي الدلالات الفنية التي نحدد ملامح هذه القصة فيما إذا كانت تجريدية أو تعبيرية أو رمزية، أما من حيث المضمون فالأفكار والقضايا والمواقف التي تطرح عند التجريدين فإنها قد تطرح أيضا عند التعبيريين أو عند غيرهم حتى وإن اختلفت الرؤية أو الحل أو اسلوب العرض وما إلى ذلك من اعتبارات مبدئية أو ذاتية أو نفسية. تتعلق بالأديب ذاته. فنحن حين نتحدث عن قضية - الموت - مثلا في القصة التجريدية فلا يعني تجاوز التعبيرية له، فربما طرح في معظم القصص على كافة اتجاهاتها وإنما نحاول أن نقف على كيفية طرحه عند التجريدين مثلا ومواجهتهم له وموقفهم تجاهه، ونوضح الأسس الفنية التي يستعملونها عند طرح هذه المسألة.

تعرضت القصة التجريدية إلى معظم قضايا الحياة وطرحت قضايا الإنسان المعاصر الاجتماعية والفكرية والنفسية والسياسية والحضارية. فكان الأديب التجريدي يطرح قضية أو عدة قضايا ينفذ من خلالها إلى تكوين موقف من الحياة ورؤية للوجود، وكثيرا ما يكون هذا الموقف مركبا معقدا لأن ذات الإنسان المعاصر وهمومه وأزماته تفرض أبعاد هذا الموقف وتعقيداته فلم يكن من المعقول أن يعطينا حلا في حين لا حل هناك أو يقرر النهاية وهي مجهولة ومحيرة، فنجيب محفوظ في (تحت المظلة) (٧) بعكس لنا صورة جزئية للحياة دون أن يعطي الحل أو يقرر النهاية، فالإنسان يسقط وينتهي ولكن الفكرة -أي الإنسان كفكرة- باقية، والحياة مستمرة لا تنتهي ولا أحد يملك أن يلهي الأشياء إلا في الظاهر أو الخيال.

والقصة التجريدية كغيرها من القصص تعرضت لنقد الواقع الاجتماعي والعلاقات الإنسانية وقضايا الإنسان الغيبية والفلسفية، إلا أنها -القصة التجريدية- تنحو في طرح هذه القضايا منحى تجريديا، فتجردها من دلالاتها الواقعية المألوفة وتستبدل بذلك دلالات إبحائه أو رمزيه تلج إلى الواقع ولا تصرح به، وتشير إلى الأشياء دون أن تجعلنا نبحث عما يقابلها في الواقع وإنما نشعر أن هذا الواقع المجرد ما هو إلا الواقع الذي نعيشه أو نتخيله أو نبحث عنه، وجزئيات القصة التجريدية تشكل بالتالي كلاً مركباً معقداً للواقع الذي ندور فيه.

وسنحاول أن نقف على بعض القضايا التي تعرضت لها القصة التجريدية في محتواها ومضمونها وقمة تفصيلية من خلال بعض النماذج التطبيقية.

أ - قضايا اجتماعية وسياسية

طرحت القصة التجريدية القصيرة في مصر قضايا الانسان المعاصر الذاتية والاجتماعية والانسانية، فتعرضت للوضع الاجتماعي بكل مشاكله وخلله، وطرحت هموم الانسان المعاصر وهموم البشرية، وقامت بعملية تعرية لكثير من حقائق الحياة وابعاد هذا الوجود.

والاديب العربي يعاني قلقاً حاداً متشعباً، فهو يحاول معرفة جوهر الاشياء واسرار الحياة، وهو ايضا يعاني امراضا اجتماعية اذ يحس أن غالبية من حوله ما زالوا بجهلون ابجدية الحياة، ومن هذه المعاناة المزدوجة والقلق المركب نرى الهوة سحيقة ما بين القاص التجريدي وفئات المجتمع.

ورغم ذلك تمضي القصة التجريدية في طرح همومنا بالاسلوب التجريدي، فتطرح قضايا الحرية والرباء والزيف الاجتماعي... والصراع الطبقي والمواجهات السياسية وتبحث في احيان كثيرة عن قيم ثابتة ومفاهيم مطلقة كمحاولة لوضع الاشياء في أماكنها والحد من انهيار المجتمع الانساني وترديه نحو الحضيض.

- ١ -

فقضية الحرية تطرح في معظم آداب الدنيا على اختلاف اتجاهاتها، وكان لها صدى في القصة القصيرة كقضية شاملة تكاد تكون هي حياة الانسان نفسه، فافتقار الانسان المعاصر الى حريته يعني افتقاده لحياته، ولننظر في قصة محمد البساطي (حديث من الطباق الثالث) (٨) حيث يواجه قوى قاهرة تتحكم بمصير الانسان وتسلبه حريته وترميه وراء القضبان والاسوار مقيدا منغيا، فالرجل السجين يطل من نافذة ضيقة ترقبها اعين الحراس والسجانين بدقة وحقد على زوجته التي قدمت لزيارته، فيجري بينهما حوار على شكل صراخ مرتفع فالمسافة بينهما بعيدة، والرجل محاط بالاسوار والاسلاك الشائكة من جميع الجوانب، والجنود يرقبون كل حركة وكل كلمة... وسرعان ما يلوح الحراس بالسياط لانتهاء الزيارة، فالكاتب يعطينا صورة مضنية لانسان هذا العصر، الذي يفتقد الحرية، ويعاني الخوف والقهر والغربة في سجن بعيد رهيب، فبينه وبين الناس حجاب كثيف لا يسمعون ولا يسمعون، ولا يستطيع ان يطلق من قيوده ليمارس حريته، ويبقى وحيدا غريبا منغيا باعدت بينه وبين الناس قوى البطش والقهر التي تتحكم بمصائر البشر، وراح الرجل يحلم بالمستحيل، يحلم بالحرية الضائعة والآمال المفقودة في هذا العالم المنهار المختل.

وحرية الانسان هي كيانه ووجوده، فاذا ما فقدناه فانه يكون قد فقد كل شيء واصبحت حياته خواء وفراغا، وازمة فقدان الحرية يعاني منها الانسان المعاصر معاناة

قاسية وهي من أشد الأزمات التي دفعته إلى الاحساس بالخواء واللاجدوى واليأس، ففي قصة (خارج الحدود) لمحمد جبريل نجده منشوقا للحرية، فهو وإن سلبت منه فما زال منشوبا بأمل استعادتها أو الاحساس بها، وإن كان سلفا لا يستطيع ذلك، ويعلق الأب "جالك جومبيه" على هذه القضية في دراسته للقصة قائلا (في هذه القصة تظهر لنا بجلاء فكرة الحرية؛ إذ يصيح الرجل: اني حر، ولو كان كذلك لما قالها بذلك الوضوح، فسرعان ما يظهر لنا التناقض؛ أنه حر، فلماذا المكتب والأوراق والجدران الضيقة كأنها زنزانة. فك زرار قميصه العلوي ورباط عنقه واغلق درج مكتبه ومضى) (٩) فالرجل يحاول الإفلات من قيوده، ويحاول الانطلاق في هذه الحياة الفسحة لكنه لا يستطيع، إذ يحبط به الف قيد وقيد، فظروف الحياة المعاصرة تسلب الإنسان حريته وتطمس ملامحه ومن ثم تسمح شخصيته.

فالأديب يحاول في هذه القصة التي ينحو بها منحى تجريديا أن ينقل إلينا مشهداً من حياتنا حيث يجعلنا نحس بأننا نتحرك في أماكننا... ونعاني الاختناق ولا نستطيع الفكك من قيود الحياة وبالتالي فإننا نعمل ما يفرض علينا لا ما نريده.

وتتخذ الحرية طابعا آخر في قصة أحمد هاشم الشريفة (الطيور) (١٠) حيث تصبح مطلبا يؤخذ ولا يعطى، فيقف بطل القصة موقفا متمردا مطالبا بحريته في أثناء رحلة جماعية يتقيد بها الناس وفق أوامر منظم الرحلة، فهم يسرون كما خطط لهم ويأكلون حسب الأوامر ويفكرون في حدود ما رسم لهم، فالفرد منهم لا يملك حرية الاختيار، غير أن أفراد الجماعة بغمرهم احساس بالتمرد على ما فرض عليهم (وكنت لا أعرف الطريقة التي يفكر بها منظم الرحلة، ولا كيف يختار الأماكن التي لزورها، كنت لا أعرف، وأود لو قابلته لمناقشته في ذلك، ثم عرفت رأي الباقيين إذ لا يمكن أن يجبرنا على شيء لا نرضاه) (١١).

فالرجل يحاول الخروج على الطريق الذي رسم له دون إرادته، ويحاول أن يتحمل مسؤولية اختياره لعمله وتفكيره والطريق الذي يسلكه (فلو أن الرحلة بدون منظم لكانت أجمل) (١٢) يود أن يشعر بوجوده وبممارسة حريته، فهو يضيق ذرعا كلما تكالبت عليه القيود وسلبته حريته وحق اختياره (وقلت لنفسى: إذا استمرت هذه المضايقات تلاحقنى، فسوف أشنق نفسى) (١٣)، فهو يغتدي حريته بنفسه ويريد إعادة بناء الأشياء كما يرغب لا كما تفرض عليه، والإنسان المعاصر يواجه عالما ضخما أقوى منه بكثير، وحياة معقدة متناقضة، ومن المفروض ألا يساهم الإنسان في تدمير العالم حين يفشل في إصلاحه، فالرجل في هذه القصة يحسن أنه مقيد وإن المجتمع يسير في طريق لا يعرف نهايتها، كما أنه لم يكن له الخيار فيها، لكنه يرفض الخضوع وينطلق إلى موقع آخر بحثا عن حريته (ووجدت من العبث أن أبغى في الفندق لكي استرخي، فدفعت الباب ووجدت

نفسى في الشارع)(١٤) حيث ادرك في النهاية ان حريته تنتزع انتزاعا، وان لا ينتظر من يمنحه اياها.

- ٢ -

ومن القضايا التي طرحتها القصة التجريدية، قضية الطبقة أو الصراع الطبقي والمادي في المجتمع الانساني بشكل عام والمجتمع المصري بشكل خاص.

فالصراع الطبقي كان موجودا قبل ثورة ١٩٥٢ في مصر واستمر بعدها ايضا، وقد خفف الاتجاه الى الاشتراكية من حدتها الى حد ما، الا ان الحل الاشتراكي لعوامل عديدة - لا مجال لذكرها - قد فشل في البغاء الطبقي والحد من الصراع ما بين طبقات المجتمع.

وقد واجه الانسان المصري ظروفًا مادية قاسية وصراعا طبقيًا مرهقا وتناقضات اجتماعية لا حد لها، وفي دراستنا لبعض القصص القصيرة المعاصرة نحس هذا الصراع، إذ تبلورت فيها مشاكل عديدة كان الصراع المادي يلعب دورا كبيرا في تضخيمها، ففي مجموعة الاديب الشاب يحيى الطاهر (ثلاث شجرات كبيرة تنثر برثقالا)(١٥) يطرح الكاتب قضية الانسان المهزوم في القرن العشرين ماديا وروحيا، فهو يستغرب ويندهش من كون الانسان معدما جائعا في عصر الحضارة والتكنولوجيا. ونظرة في قصص هذه المجموعة نقرأ عدة قضايا: يقول بطل (ثلاث شجرات...) بسخرية مريرة لاذعة (صرخت: لماذا يموت الأدمى من الجوع! الأدمى يموت من الجوع)(١٦). وفي قصته (قابيل الساعة الثانية) يقول (الأدمى لا تباع)(١٧) ويضيف بحسرة (اليوم يباع الأدمى بالتراب... التطور يا مولاي)(١٨) ويصاب بلحظة ذهول أو صحو أو تحد فيصرخ: (الحق يؤخذ ولا يعطى... الى عايز حاجة بأخذها)(١٩) وفي قصة أخرى يبلغ الصراع ذروته ويحس البطل بالهزيمة والتناقض والعدم وينتهي الى الانتحار كما يتضح في قصته (٣٥) البلتاجي ٥٢ عيد الخالق ثروت)(٢٠).

كذلك تتكرر المأساة المادية والصراع الاجتماعي في مجموعته الأخرى (الدف والصندوق)(٢١). لكنه في هذه المجموعة يتعرض لهماوم الانسان المعاصر من جميع جوانبه الاجتماعية والفكرية والنفسية، وقد تمكن في هذه المجموعة من الاسلوب التجريدي في القصة القصيرة، فجاءت متماسكة عميقة ناضجة.

والمشكلة المادية محطمة للانسان مدمرة لكل طموحه وآماله اذا ما تحكمت بخيانه وقيدته من جميع الجهات، وقد أصبح دافعا للانحراف واللامبالاة فينجول الانسان الى عامل هدم لا عامل بناء في المجتمع. ويطرح وحيد حامد هذه القضية في أكثر من قصة في مجموعته (القمر يقتل عاشقه)(٢٢)، وكذلك مجيد طوبيا في مجموعته (الايام

التالية) (٢٣). وعشرات القصص الأخرى التي تعرضت لهذه المسألة، وتوافرت فيها خيوط القصة التجريدية، مما جعل مشكلة الفقر والضيق المادي بشار اليهها تلميحاً وتضميناً في القصة المعاصرة، خاصة وأن هذه المشكلة وفي مصر بالذات يعاني منها الكثيرون بطريقة بشعة محزنة.

- ٣ -

وقد واجه الأديب في مصر صراعاً سياسياً حاداً مستمراً، وكانت الأحداث التي نتابعت على البلد من صميم قضايا الإنسان المصري، فخبرها بعود عليه وشربها برند إليه أيضاً، وقد عانت مصر أزمات سياسية فاسية في الفترة الأخيرة وكان أسوأها هزيمة ١٩٦٧ التي كانت جرحاً بليغاً في ضمير الإنسان العربي وفي نفسية الأديب بشكل خاص، وإذا أضفنا إلى ذلك الصراع الأيديولوجي في الداخل والصعوبات في تطبيق الاشتراكية، والتحليل على القوانين، والقلق العام... نكتشف أخيراً أن الإنسان في مصر كان يشعر بتمزق فكري وضباع وقلق بعث في نفسه نوعاً من الأسى والمرارة حيناً، ونوعاً من الرقص والمواجهه حيناً آخر، وهذا يتضح في القصص التي ظهرت بعد عام ١٩٦٧.

فنجيب محفوظ وهو أكثر من يهتم في أدب السياسة، طرح قضايا سياسية عديدة في مجموعاته الأخيرة كما نرى في (نحت المظلة) (٢٤) في أكثر من قصة. أما في مجموعته (الجريمة) فتكاد تكون جميع قصص المجموعة ذات صبغة سياسية وهي تلزم خطاً سياسياً معيناً، والمجموعة لا تتطرق في التجريد وإنما هي في أغلب الأحيان تميل إلى الأسلوب التعبيري أو الرمزي ولكنها في أحيان أخرى تنحو منحى تجريدياً معتدلاً، حيث نراه يكثر من الرمز ويحاول تجريد الواقع من الأحداث التي تدور فيه ويلبسها ثوباً إيحائياً عن هذا الواقع المتناقض. ويتضح ذلك في قصصه: (الحجرة رقم ١٢) (٢٥) حيث يطرح قضية فلسطين، وقصة (الطبول) (٢٦)، و (العري والغضب) (٢٧) و (المقابلة السامية) (٢٨) و (الجريمة) (٢٩) وكلها تتضمن مواقف سياسية تعكس الأوضاع العامة في مصر وما تعانيه من أزمات أيديولوجية وسياسية داخلية وخارجية.

وطرف كثير من الأدباء باب الصراع السياسي، فأبو المعاطي أبو النجا يتعرض لهزيمة ١٩٦٧ وإبعادها النفسية والاجتماعية في المجتمع في قصة (الاعرج) (٣٠) من مجموعته (الوهم والحقيقة). ثم يستوحى التاريخ السياسي للتعبير عن واقع سياسي معاصر في قصته (الصواب والخطأ) في المجموعة نفسها.

وكذلك يطرح يحيى الطاهر في قصته (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) (٣١) القضية الفلسطينية بكافة أبعادها، محاولاً البحث عن الحقيقة الضائعة وسط الصراع والانقسامات السياسية والعقائدية التي لا نهاية لها في عالمنا المعاصر، وي طرح الكاتب هذه المسألة من خلال بعض الأفراد الذين يتساءلون عن حقوقهم في الحياة والعيش فوق أرضهم بسلام

وأمان. وأشير هنا الى أن القصة تميل الى الرمز ولا تخلو من البصمات التجريدية على الرغم من تعبيريتها.

- ٤ -

وبعاني الأديب صراعا عاطفيا شاقا في حياته العامة والخاصة، والعلاقات العاطفية من أكثر العلاقات الانسانية تأثيرا في حياة الفرد، وهي أكثر حدة وتأثيرا وتعقيدا في حياة الأديب، فقضية الرجل والمرأة قضية قائمة منذ الأزل والعلاقة القائمة بينهما من أخطر العلاقات الانسانية، فالحياة بشكل عام تقوم - كما يقال - على ركنين أساسيين هما: رجل وامرأة، وتختلف المفاهيم حول طبيعة العلاقة العاطفية التي تقوم بينهما، من حيث قوتها، مداها، خلودها، فهل يمكن لعلاقات الحب والعاطفة أن تخلد أو تستمر حتى النهاية؟ وهل يمكن أن تكون مطلقة؟ أم أن العلاقة مجرد مشاعر متغيرة تلعب الأحداث والظروف دورا في تلوينها وتحويلها؟ وإلى أي مدى تستطيع أن تصمد أمام الأشياء، وما جوهر هذه العلاقة التي تدفع الانسان أحيانا إلى اليأس والموت وتدفعه أحيانا إلى القمة والاستمرار؟ كلها تساؤلات تطرحها القصة التجريدية، ونحاول أن نفحص إلى أعماق الانسان واغوار نفسه وإلى عالم اللاشعور لتعكس لنا أبعاد هذه العلاقة وطبيعتها وماهيتها.

وكثيرا ما تتخذ المرأة في القصة التجريدية دلالات أبعد من أنها مجرد علاقة عاطفية أو علاقة حب بين رجل وامرأة كما كان يحدث في القصة التقليدية، ففي قصة (الصعود والهبوط) (٢٢) لنعيم عطية تصبح العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة رمزا للعلاقة القائمة بين الانسان والانسان منذ الأزل أو رمزا للعلاقة القائمة بين الرجل والمرأة على مر العصور، فالكتاب في هذه القصة التجريدية ينقلنا إلى زمان غير المحدد وإلى أماكن مجردة وأحداث غريبة، ويرصد أحداث هذه العلاقة بدقة، فالرجل ينقذ امرأة غريبة كانت تستنجد به، وتدور الأحداث ويصبح الرجل غريبا ثم يستنجد بالمرأة لتنقذه، أما عملا انسانيا وأما ردا للجميل حيث أنقذها في السابق، إلا أن المرأة تهمله وتتركه بفأل الموت حتى يفرق.

وفي هذه القصة - كما يبدو - بعدان أو احتمالان: أولهما ذاتي وهو شعور عنيف يدور في أعماق امرأة مهزومة على شكل صراع قاتل لا ينتهي إلا بالانتقام. وثانيهما انساني وهو طرح المشكلة المزممة التي يعاني منها الانسان، حيث نراه لا يفكر خارج نفسه، فهو أولا والطوفان لمن بعده، وحال الانسان المهزوم يختلف عنها حين ينتصر، ويختلف أيضا حين يكون في الحضيض عنه في القمة أو حين يكون متسولا ويصبح ملكا، أو رئيسا ومروؤسا... وكل هذه المفارقات علامات سيئة خطيرة في العلاقة القائمة بين الانسان والانسان. فالمرأة في قصة (الصعود والهبوط) التي أنقذها الرجل، تصرخ في الرجل الذي

اصبح غريباً وهو يستنجد بها (انى ألف شعري)(٢٣) وحين كان يقاوم مأساة الموت كانت (تتمنى ان يغرق كل الرجال)(٢٤)، وكان الكاتب يعطينا صورة للعالم المعاصر ولللاقات الانسانية المتفككة والمنهارة، حيث انهارت القيم وانقطعت الصلات بين البشر، ومات الانسان بيد الانسان نفسه، فحين كرهت المرأة -في القصة- رجلاً معيناً في الماضي، كرهت كل الرجال فيما بعد، وتضاعفت الكراهية حتى أعمتها عن المعقول واللامعقول، وبلغت الكراهية والانتقام في أعماقها الذروة حين أعمتها عن الذي انقذها ايضاً وقتلتها، وكأنها قتلت في ذلك شهوة الانتقام في أعماقها، ووضعت حداً لصراع رهيب ملاً كيانها. فحين كرهت المرأة كل شيء ولاحت الفرصة للانتقام لم تقتل هذا الرجل بعينه وانما قتلت فكرة دائرة في أعماقها يمثلها هذا الرجل، والكاتب يشير ضمناً الى العلاقة المتردية في مجتمعنا المعاصر وان اتخذت القصة طابعاً غريباً او غير معقول فانها تنذر بالخطر الذي يهدد العلاقات الانسانية بالاندحار والسقوط.

وقد تتعمق علاقة الحب والعاطفة بين رجل وامرأة الى درجة لا يستطيع معها طرف أن يتجاوزها، فاذا ما حصلت صدمة عاطفية فان ردة الفعل تكون في كثير من الأحيان مدمرة او باعثة على الصرع او الجنون او الهستيريا كما حدث لدى كثير من أدباء الغرب.

ومثل هذه العلاقات نراها على شكل كابوس رهيب يعاود صاحبه كل يوم في قصة نعيم عطية الأخرى (الحب الكابوسي)(٢٥) حيث تسيطر على كيانه علاقة حب قوية مفقودة ولكنها تعاوده في أحلامه ككابوس مخيف، فهو لا يستطيع نسيان تلك العلاقة التي تملكته مع رفضه لتلك العلاقة في ظاهر الأمر، لكن لا وعيه بخزن قوة هذه العلاقة التي تسيطر عليه وتتبدى له في نومه كحلم رهيب مميت، فصورته امه الذي ينبعث من بعيد بعري - بطريقة رمزية - الزيف والأوهام في حياته وصوت زوجته بعيد اليه ذكرى البقاء... لكن الزوجة لا تستطيع الاستمرار معه فتتركه وتخرج صارخة: (لا أستطيع... لا أستطيع... لدى رؤية القط الاسود في البيت)(٢٦).

فهذه العلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة تعكس صورة مركبة ومعقدة للعلاقات الانسانية بين الفرد والفرد او بين الفرد والمجتمع الانساني بشكل عام، وتوضح صراع العواطف الكامنة في أعماق الانسان التي تمزق كيانه في كثير من الأحيان وتغفده الطمأنينة والارتياح الى الأبد.

ويتجاوز ابراهيم أصلان كل حدود العلاقات العاطفية، ليمضي مع العلاقة إلى النهاية حتى يغف متسائلاً حائراً بعد رحلة حب دامت طوال العمر، لي طرح السؤال المزمع الذي يفتقد الرد المقنع، وماذا بعد؟ وما مصير تلك العلاقة؟ وما نهايتها؟. ففي قصته (وقت للكلام)(٢٧) من مجموعته (بحيرة المساء) يلتقي شاب بفتاة في مقتبل العمر ويفرز الكاتب الى مرحلة قادمة لامحالة ويتجاوز عنصر الزمان ويجرد من الشابين شخصين

عجوزين وكأنه يرقب هذا المصير المحتوم، ليضعنا وجها لوجه امام لا جدوى العلاقات وخواء الدنيا وإن كل شيء في حياتنا اقرب الى الوهم او اللحظات العابرة، وكأن حياتنا حلم يمضى بلا عودة، فالرجل أرق يفتقد التفاهم وكأن بينه وبين العالم ستارا سمكيا (الزجاج... انه يمنع كل الاصوات... انه منظر الدنيا بالخارج يشبه السينما الصامتة) (٣٨). فالكاتب لا تهمة الاحداث قدر ما تهمة الحياة ذاتها من خلال ابعاد هذه العلاقة العاطفية ومداهما ونهايتها، وهو يحس بالقلق واليأس لما ستؤول عليه تلك العلاقة حين تنقطع جميع الخيوط بينهما، وكان جميع العلاقات الانسانية معلقة بخيط منظر التلف مع مرور الزمن، فالرجل قد دهش لطبيعة الحياة ومجرى الاشياء، فهو بفوص فيما وراء علاقة الحب القائمة بين رجل وامرأة، اذ ما مصير هذا الحب الجازف مع مرور الزمن؟ انه يمضى الى شيخوخة محزنة تبعث الكآبة والالم في النفس، وكأن الكاتب يحتج على نظام الحياة، ويلمح ان في وجودنا خللا مادامت الحياة تجري على هذا النحو. وكأنه بهذا الموقف البائس يستذكر من قال: (نلتقى ثم نفرق ثم نقاسي الاحزان، كقليل من الشمس في الماء البارد).

* * *

فالقصة التجريدية ليست بعيدة عن واقعنا الاجتماعي والانساني، وليست تهويمات او شطحات في الخيال، وانما هي تعرض قضايا ومواقف من صميم حياتنا المعاصرة، وهي حين تميل - احبانا - الى عسر الفهم او التعقيد فلأن حياتنا اصبحت بهذه التعقيدات بل ان اعماقنا وما يدور بها من مشاعر خفية لم يدركها الانسان على الوجه الأكمل لهي أكثر تعقيدا وغموضا مما يكتب في القصة التجريدية التي طرحت هذه القضايا الكامنة في اغوار النفس البشرية كنوع من الموازنة ما بين حياتنا العميقة والمستوى الغني للقصة التي تطرح هذه الحياة، او كنوع من الارتباط او الذوبان أو الإلتحام ما بين المضمون والشكل في العمل الفني.

ب- قضايا فكرية وفلسفية

من سمات الادب التجريدي اهتمامه البالغ بقضايا الفكر والفلسفة، او اتخاذ موقف فلسفي تجاه ظواهر الوجود وقضايا الحياة. وقد حاول كثير من الفلاسفة الأدباء طرح نظرياتهم الفلسفية في أعمال ادبية مختلفة، كما يتضح في كتابات "سارتر" و "سيمون دي بوفوار" الروائية والمسرحية، وفي مؤلفات "كولن ولسون" الأدبية والنقدية... وغيرهم. فالفلسفة تستعين بالادب احيانا لبلورة النظريات المجردة وتجسيدها وتقريبها إلى الأذهان.

وقد تأثر أدباء القصة القصيرة في مصر بالنظريات والمفاهيم المختلفة التي اعتنقها ادباء الغرب وفلاسفته، وكان لها صدى واضح قوي في أعمالهم القصصية. فكتاباتهم ابو المعاطى كثيرا ما تميل الى طرح الفكر الوجودي الذي تبناه "سارتر" والوجوديون الغربيون. وكانت أعمال نجيب محفوظ والشاروني تنحو هذا النحو في الفترة الأخيرة، وتأثر كثير من ادبائنا بمواقف "كامو" وتجربته في الاغتراب والانتحار، وأعجب آخرون بشخصية الفرد المكافح عند "همنجوي" الذي كان (يتمنى ان يقول وداعا للسلاح ولكنه لا يملك الا أن يقبض على السلاح ليقاتل) (٣٩)، وتأثروا بفكره واسلوبه ايضا (ووجدت فكرة "كامي" من حيث الفرية خير تعبير لها في قصص بهاء طاهر... ونفذ الى جوهر اسلوب "همنجوي" -وشخصياته دائما مجروحة فهي في صراع جسدي وصراع نفسي تواجه الحياة وتواجه الموت- سليمان فياض ويحيى الطاهر ومحمد البساطي) (٤٠). وكانت مواقف "بكبكيت" ومفاهيمه في العبث واللامعقول قد انتقلت الى قصاصينا بشكل واسع، فجاءت بعض من قصص مجيد طوبيا ومحمد حافظ رجب وابراهيم اصلان متأثرة بأدباء اللامعقول في الغرب.

وتناثرت قضايا الفكر والفلسفة في قصتنا القصيرة، واختلفت اتجاهاتها الا انها لم تشكل عند احدهم نظرية فلسفية شاملة للحياة والوجود، ولم تتضح عند احد منهم الرؤية المتكاملة لمذهب من المذاهب المعاصرة، وانما كان الأمر مجرد تأثر بنظرية حيناً والعدول عنها حيناً آخر، والأديب العربي متنوع المواقف -في أغلب الاحيان- فمن القليل النادر ان نعثر على اديب معين يعتنق ايدولوجية محددة او نظرية فلسفية متكاملة ثم يطوع فنه لبلورتها وإثباتها، وانما نراه غالبا -متقلب المفاهيم متذبذب المواقف سواء كانت مواقفه الاجتماعية والايدولوجية او مواقفه الفكرية والفلسفية وربما تلعب الظروف الحياتية المختلفة دورا هاما في ذبذبة هذه المواقف وتغييرها الا انها تبقى ظاهرة غير سلبية في حياة الفنان وفي تاريخ المجتمع (٤١).

وقد وجدت هذه القضايا الفلسفية والميتافيزيقية من يعبر عنها من كتاب القصة القصيرة، ولعل قضية الموت، وما نتج عنها من قضايا في الوجود والعدم والقلق الفكري،

هي أبرز هذه القضايا المطروحة.

- ١ -

فلسفة الموت: فالموت من أصعب القضايا التي واجهها الإنسان قديماً وحديثاً، وأشدّها هولاً وأكثرها غموضاً، فهو لغز محير لا لأنه ينهي حياة الإنسان بالشكل الحتمي فحسب وإنما للنساؤلات الهائلة التي نعصف في أعماق الإنسان حول هذه المسألة: ما بعد الموت، جوهر الموت، أسراره وماهيته... تساؤلات لا تنتهي وجدت منذ بدأ الإنسان بالتفكير ولم تتوصل البشرية إلى رأي يقيني قاطع يكشف عن كنه الموت وجوهره، ووجدت مذاهب فلسفية ومواقف دينية مختلفة في تحليل هذه القضية ومواجهتها فوجدنا "نولستوي" يرضى بالحل الديني، و "مورافيا" بالجنس، و "كامو" و "همنجوي" - في مرحلة متأخرة - و "ما ياكوفسكي" و "بافيزيه" بالموت نفسه أو بالانتحار - مع تجاوز الظروف الغامضة المحيطة بعمليات الانتحار تلك - إضافة إلى عشرات الأدباء والمفكرين الذين وقفوا مواقف مختلفة ومتباينة من الموت، والغالبية العظمى من الأدباء تعيش مرحلة قلق، متأرجحة بين اليأس والأمل بين الصمود والانهدام وتشعر بمعاناة قاسية تحاول أن تتجاهل حقيقة الموت القادمة ولكنها لا تستطيع فتقع فريسة للألم والتمزق والعبث في مواجهة شبح المأساة.

وسنحاول التعرف على موقف أدبائنا من الموت، ونظرتهم إليه ومواجهتهم له من خلال قصصهم ذات الطابع التجريبي.

فيوسف الشاروني في مرحلة متأخرة يعاني قلقاً وجودياً في أعماقه، فبعد رحلته الطويلة في ميدان الحياة والأدب، راح يطرح هذا السؤال: إذا كان الموت قادماً لا محالة فماذا نفعل؟ فلنستمع إليه في هذا الحوار النفسي (في كل عام... في كل شهر في كل أسبوع وفي كل يوم أجدني موجوداً فأحمد الله لأنني ما أزال أتنفس) (٤٢) هناك أدن خوف رهيب وصراع يدور في أعماقه وبهده، فالموت سيقضي عليه فجأة إن لم يكن في هذه اللحظة ففي اللحظة التالية. ففي قصته هذه (لمحات من حياة موجود عبد الموجود وملاحظتان) (٤٣) نراه يهجر بهلوسات وجودية - ولنلاحظ عنوان القصة - واضطرابات نفسية مضنية، فالرجل يحاول إخفاء علاقة محرمة بينه وبين أم وابنتها، طيلة حياته، لقد عاش قلقاً هادياً وداهمته أحاسيس وتخيلات وهواجس إلى حد الذهول والهبان (لم أعد أميز بين الخطأ والصواب) (٤٤). ويعيش قلقاً قاتلاً ينتظر شبح الموت الذي لا يفارق خياله لحظة واحدة، فحياته مهددة وممزقة حتى ليستغرب أن يصحو في اليوم التالي ويجد نفسه على قيد الحياة، وهذه هي مأساة الإنسان المعاصر الذي يسير خطوة ويتوقع نهايته المحتومة في الخطوة التالية، فهو لا يهدأ ولن يطرد شبح القلق مادام على قيد الحياة.

ويقف الأديب عاصم جاد الله موقفين مختلفين امام الموت، موقفا استسلاميا بائسا، وموقفا رافضا شجاعا في قصته (الى الشمس في جنازة) (٤٥) و (كلاب عم مرزوق) (٤٦) من مجموعته (الى الشمس في جنازة) . ففي قصته الأولى يقف رجل وسط الميدان الواسع يرصد جنازة لثلاثة من الشبان الجنود، ويصف مراسيم الجنازة بدقة متأنية بطيئة الى أن تختفى حشود الناس وتختفى الجنازة، فيقف وحيدا عاجزا مستسلما ثم يخاطب الشمس (قد أصلب نفسي تحت سمالك... قد الهت... أفض... أصبح... لكني الآن ركعت استجديك... آه لو تستطيعين غسلي بشعاعك، لو نصهرين كل الاشياء في صدري) (٤٧) انه ينهار امام الموت لأنه لا يستطيع عمل شيء لرد الموتى، فهم شباب لم يهلم الموت، تسأله امرأة في الطريق عن الموتى فيجيب بحسرة:

- (شباب يا حاجة

- كثير؟

- يا كبدى... (٤٨).

تلك هي المأساة، ما معنى حياتنا اذن بعد ذلك، او حتى قبل ذلك؟ ثم بصمت الرجل متألما مغمورا الى أن يباغته شعور عنيف بالتحدي والمواجهة وهو شعور أشبه بلحظة الصحو أو الاعتزاز بالنفس في مواجهة المأساة حين وقوعها، ويتجلى هذا في قصته الأخرى (كلاب عم مرزوق) (٤٩) فبطلها شيخ يعمل على عربة تجرها ستة كلاب، وتقع المأساة ذات يوم فنصطدم سيارة كبيرة بالعربة والكلاب والعم مرزوق وتحطمهم إلا أن العم مرزوق يصرخ وهو يقاسى سكرات الموت (لا تنظر الي هكذا فأنا لا أخشى الموت) (٥٠)، انها لحظة مواجهة حقيقية للموت، ويرفض ان ينظر اليه احدهم بعين العطف والحزن، فالموت لم يكن قاسيا أكثر من فساوة الحياة ومرارتها. ويرسم الكاتب صورة بشعة للموت ولشراسة الحياة التي تنتهي على هذا النحو- فالعم مرزوق شيخ رسم التاريخ على وجهه شكلا لقساوة الزمن وكأنه (صورة اسطورية لوجه من الطبيعة البدائية، منحوت بدقة من صخور صلبة بآلة حادة مدببة) (٥١)، وعلى الرغم من كل هذا فإنه يتحدى وبكافح وكأنه شيخ "همنجوى" الذي قاوم سمك القرش في قصته (الشيخ والبحر)، والعم مرزوق يواجه الموت بشجاعة فان قال بطل (الشيخ والبحر): (قد يدمر الانسان ولكنه لا يهزم) فالعم مرزوق يقول بكبرياء (انا لا أخشى الموت) (٥٢) ثم يضيف: (اراك شاحبا ومترددا تغذ جيدا وقل ما تحب ولا تخف) (٥٣) فلقد عرك الحياة وعاشها بحلوها ومرها. ورأى أن يحافظ الانسان على ماديته وروحانيته كي يستمر (عليك بالقراءة وشرب اللبن) (٥٤) من غير استكانة او تراجع.

فهاتان صورتان للموت طرح الكاتب فيهما نوعين من المواجهة، مواجهة بائسة وأخرى جريئة، وصور الموت في مجموعة عاصم جاد الله متكررة وهي تكشف عن

معاناة قاسية عاشها الاديبي في مواجهة قدرية الموت وحتميته، وتظهر احيانا احتجاجا مشوبا بمرارة وحزن لبداية الانسان ونهايته. وتقول سهير القلماوى في تقديمها للمجموعة (كذلك نجد المأساة الانسانية الكبرى، مأساة الموت وعلافته بالحياة وامتزاجه بها امتزاجا عضوبا معمليا تجلى في قصة (القادم من العالم السفلي) كما تجلى في منظر الانتحار في قصة (نشيد الغرفة الحمراء) هناك دائما حياة وموت ميلاد ووفاة يختلطان اختلاطا عجيبا هو من سر الحياة) (٥٥) فالكاتب يجعل من الموت مأساة تدور حولها معظم قصصه مما يجعلنا ندرك فيما بعد ان بطل قصصه تلك هو الموت نفسه.

ويتخذ الموت طابعا جنونيا في قصة محمد البساطي (حكايات لرجل فوق السطح) (٥٦) من مجموعة (حديث من الطابق الثالث) حيث نرى رجلا قلقا هاذبا تجنّاه هلوسات فكرية قريبة من الغثيان والهستيريا (يوم مات قال : لا تخافوا انا معكم.

- لم تصدق انه يمكن ان يكذب

- هل حدث؟

- لا لم يكذب) (٥٧).

انه يضع حدا لحياته التي لا تطاق بالانتحار... وتتصاعد مشاعر الموت الى الخد الاسطوري (كان قرص الشمس متوهجا، حملت نحوه ثم سقطت ميتة) (٥٨). فالانسان في مواجهة حقيقة الاشياء - في احيان كثيرة - يتحطم، وكأنه -أي انسان هذا العصر- لم يفو على مواجهة حقيقة حياته وحقيقة عالمه، فحين يفاجأ بها فانه ينهار خاصة اذا ما عاش فوق السطح ثم رأى القاع، أو داخل السطح في يوم من الايام.

أما الموت الذي يتسببه الانحسار بالغهر، فقد طرحه يحي الطاهر عبد الله في اكثر من قصة في مجموعته (ثلاث شجيرات) و (الدف والصندوق)، فهو يضع حدا لحياته في قصته (٣٥ البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت) (٥٩) حين تكالبت عليه جميع ظروف الحياة وعجز عن مقاومتها. وفي مجموعته الاخيرة (الدف والصندوق) تصبح رؤية الكاتب اكثر شمولا وعمقا، وتصبح له رؤية تجاه الموت أو فلسفة خاصة حوله. ويقول ادوار الخراط في تقديمه للمجموعة: (اما الموت في هذا العالم فهو الطرف الاخر المحتوم من عملية جدلية وميتا واقعية لا تنتهي ابدا، بين النشوة بالحياة وحتمية نزول الموت. وليس الموت هو انتهاء يضع خاتمة لحياة فردية، بل هو حلقة من سلسلة الأفعال وردود الأفعال، أو على الاصح سلسلة من الاقدار والاقدار المضادة) (٦٠) فيحي الطاهر اضناه البحث عن ماهية هذه الحقيقة دون جدوى، واقتنع اخيرا بان عملية الموت كعملية الحياة كلها امور فرضت على الانسان وعليه ان يتحملها جميعا، وهو رأي فلسفي اقرب الى وجودية سارتر وفلسفته تجاه الموت حيث يقول (علينا ان نعيش عصرنا مهما كان

عظيما او فظيحا لأنه في النهاية محسوب علينا(٦١) ويحي الطاهر بدقق في وصف الموت، وكأنه مشهد تصويري رهيب، فحين نطالع قصته (الدف والصندوق)(٦٢) فانه يبادرنا بصورة شاحنة رهيبة مليئة بالرمز والايحاء عن الموت (سمكة ميتة كانت طافية فوق سطح الماء -فجأة- انفض طائر نهري، حملها بين مخالبه وطار، وعاد ماء النهر يتماوج بلمعة الذهب وحرارته)(٦٣). فهو يبدأ قصته او مجموعته بالاحرى بهذا المشهد الذي بصور حياة الانسان منذ بدايته حتى نهايته، فالموت ينقض على الانسان في اى وقت ثم يرحل به بعيدا الى حيث المجهول (حملها بين مخالبه وطار... وعاد الماء...) ثم تمضي الحياة كما كانت. وبفقد ما في هذا المشهد من بأس وشحوب وحسرة بقدر ما فيه من رفض واحتجاج على طبيعة حياتنا ونظام هذا الوجود.

أما في قصته (الموت في ثلاث لوحات)(٦٤) فانه يعكس لنا دورة الحياة التي يعيشها الانسان، وكيف ان الموت يأتي ليأخذ الطفلة الصغيرة والرجل الشيخ وزوجته من غير تفريق (ها هو بخيت البشاري ممدد على سريره الذي صنعه بيديه من جريدة النخل، المرض المكروه أقعده من عامبين)(٦٥). وفي اللحظة الاخرى تصرخ المرأة في وجه الموت الذي سيختطف الطفلة (لا.. لا.. انها لا ترحب بك.. لكنها صغيرة وغير قادرة على مواجهة الألم)(٦٦). وفي اللوحة الثالثة نرى الام التي فقدت زوجها وطفلتها وقد اعيها البأس والحزن وقاربت الجنون ثم لاذت من الموت بالموت (... ولكنها ستحتمي بهذا الذي يقف فوق رأسها، وابتسمت (حزينة) للرجل الكبير الجسم الاسود العاري المكشوف العورة)(٦٧) وكان هو الموت.

ثم نرى صورة بشعة وشرسة للموت في قصته (الجنة)(٦٨). (وسط شجيرات العدس الصفراء الكثيفة المتشابكة ترفد الجنة الرجل في الحادية والخمسين من عمره، الرأس مفصول عن الجسد، بضربة، واحدة قوية مباغنة أنت من الخلف، واستخدمت البلطة كأداة وكانت ذات بد خشبية قصيرة وسلاح من الصلب الاسود المسنون جيدا، هذا بينما بات سلاح البلطة ليل في العراء تحت قبر مكتمل داخل اناء فخاري مملوء بالسم القاتل ومرسوم على سطح الاناء الخارجي جمجمة بدم ذبيحة بشرية)(٦٩). وحين نتجاوز سبب الموت الخرافي في هذه القصة، فان الكاتب يرسم صورة صارخة للموت العنيف سواء بطرقه القديمة او الحديثة، سواء كان موتا قدريا أو موتا بيد الانسان نفسه وكلها صور رهيبة لنهاية محتومة... ينتظرها كل حي.

ويواجه احمد هاشم الشريف مأسائين، الاولى أسوأ من الثانية وهما: الحياة والموت. فالانسان المماصر واقع بين قوتين كلاهما مرهق ومزير، الحياة بكل ثقلها وألمها ومرارتها، والموت بكل شرارته وآثاره ومآسيه. فبطل قصته (الامير والبحر)(٧٠) يواجه الموت ويدركه، فمنذ البداية يعرف الخاتمة (نعرف اننا غرقى)(٧١) فهو يسير في طريق ضيق ويعرف ان الموت سيدركه، عاجلا أو آجلا ولن يهرب أحد مهما ارتفعت من حوله الأسوار

(وظل المنزل بطوابقه التسعة صامدا بعض الوقت ثم غطاه زبد البحر)(٧٢) فبدا الموت طويلا لا تبقي ولا تذر، يذهب جيل ويأتي جيل والتاريخ رواية طويلة والموت ختام كل فصل، غير ان الحياة مستمرة والزمن يمضي، يموت الانسان كفرد ويبقى كفكرة، ويشعر الكاتب بلا معقولية الاشياء ثم يهذي (نحن الغرقى... نحن الغرقى)(٧٣) انه يتحدث بالموت الذي يحقق بالبشرية ويرى المركب الانساني يغرق تحت ناظريه ولا يستطيع ان يفعل شيئا، فالعالم من حوله ينهار ويغرق... الرجل يحس بالشقاء والالم في حياته وفي مماته فهو بين شرين أو عذابين، هذه الحياة وهذا المجتمع بكل قوانينه وفوضاه وجرائمه، وهذا الموت الذي يقتحم السدود والأسرار ويهدد الانسان في كل لحظة. والكاتب بصور انهيار الانسان بانهيار العمارات الشاهقة في قصته (عابر سبيل)(٧٤) وهامو بصورة بالغرق في بحر متلاطم في قصته (الامير والبحر) وبطل احمد هاشم الشريف في هذه القصة محاصر بالموت والحياة وبقوانين المجتمع وهو قريب من هذه الناحية من (غريب)(٧٥) كامو حيث وقع بين القانون والواقع بكل ثقلها من جهة، وبين الطبيعة والاقدار بكل اسرارهما من جهة أخرى، وبطل احمد هاشم الشريف يحس انه في عالم قاتل وقتيل، ومجرم وضحية، وان مسرحية وجوده لا بد ان تنتهي مهما طال فصولها.. وقد ادرك مأساة وجوده ونهايته.. فكتب عليه الشقاء، وما انعس ان يدرك الانسان تلك المأساة.... فتغدو حياته خاوية جافة بلا معنى.

فقد كان لأدبائنا وجهات نظر مختلفة تجاه الموت، وقد تعمق كثيرون في فلسفة الموت وتناولوا هذه القضية بكل ابعادها وانواعها -الحضارية والغيبية- وطرحوا مشكلة الموت في كثير من القصص النثرية، وأمثلة ذلك كثيرة كما يتضح في قصص نجيب محفوظ (تحت المظلة)(٧٦) و (النوم)(٧٧)، و (الجريمة)(٧٨) وفي قصة ابو المعاطي (وقت الزوال)(٧٩) وفي قصة (قابيل في نزهة)(٨٠) لوحيد حامد وقصة (حكايات حول حادث صغير)(٨١) لعبد الحكيم قاسم وقصة (لا يذكر البداية)(٨٢) لمنجد طوبيا. وعشرات القصص القصيرة الاخرى.

- ٢ -

الوجود والعدم: حين صدر كتاب "جان بول سارتر"، (الوجود والعدم)(١٩٤٣)، ثم حاول ارساء نظرياته الوجودية في مسرحياته وقصصه ومؤلفاته النقدية، زاد اهتمام الأدباء والمفكرين في هاتين القضيتين، واصبح موضوع الوجود والغناء موضوعا تطرحه المرحلة الحضارية في هذا العصر بهذه الكثافة بسبب الرغبة الملحة في ادراك ابعاد هذا الوجود، وفهم حقيقة الاشياء، فترك المفكرون العنان لخيالهم وعقلهم للبحث عن جوهر هذه القضايا المجردة وكنهها وأسرارها، كمحاولة للاجابة على التساؤلات الكثيرة التي تدور في اعماق الانسان المعاصر، ولاشباع الجانب الفكري والميتافيزيقي من حياة انسان هذا العصر.

والأديب المعاصر، على الرغم من أنه لم يتخلص بعد من قيوده الاجتماعية والتزاماته المختلفة في شتى مجالات الحياة، فإنه أباح لنفسه حرية كاملة في البحث والتفكير مهما كانت النتائج، ثم انطلقت النظريات والفلسفات المعاصرة، وتعددت المواقف والرؤى للأشياء، ووجد الإنسان المعاصر نفسه أمام خضم من المفاهيم وعديد من المعتقدات تحاول الكشف عن كنه هذا الكون وعن حقيقة الحياة والموت والقيم والمفاهيم... في هذا الجو الغائم المعقد، انطلقت صيحات مختلفة للتعبير عن موقفها أو تصورهما للأشياء، فكانت صيحات الغضب والتمرد، وقامت صيحات العتب والامبالاة واليأس والاستسلام، ثم انطلقت مشاعر التمزق والقلق والضيق ثم مشاعر التصوف والاعتزال، بالإضافة الى مواقف مختلفة أخرى اتسمت بطابع الإيجاب والالتزام لمحاولة إعادة بناء الأشياء بشكل سليم... وهكذا بدأ الإنسان المعاصر كالغريق الذي يتشبث بأي أمل للنجاة.

وكان لهذا الوضع الفكري المتماوج أو المتضعضع صدى واسع في الأدب المعاصر، وقد وقف الأديب العربي على هذا الجو الفكري المشحون بمختلف المفاهيم، فعابشه وعاصره ثم تأثر به وحاول تطويعه لتجاربه وظروفه وقدراته الفكرية والفنية.

ووقف كتاب القصة القصيرة في مصر عند هذا الجانب الفكري من الحياة وحاولوا طرح مواقفهم ومفاهيمهم من هذه القضايا - الوجود والعدم - الحياة والفناء - في بعض قصصهم التجريبية والتي سنحاول ان نستعرض بعضها.

(والحقيقة ضباب) (٨٣)... هكذا يصرح الأديب محمد جبريل في قصته (الخيوط) (٨٤) فهو يعطينا خلاصة بحثه ومعاناته لفهم حقيقة وجودنا وحياتنا حيث لم يستطع استجلاء تلك الحقيقة وإنما بقيت مضية مطموسة ضائعة في هذا العالم. فالكاتب يعاني من البحث عن الحقيقة وسط ضجيج الحياة، فهو يقطع خيوطا كائنة وينسج خيوطا جديدة هي التي يجب أن تكون، غير أنه يدرك في النهاية أن دخان الحياة وعجز البشرية وضباب الوجود سيطفى على وهج الحقيقة، وسيبقى بحثنا ضربا من الوهم، وصرخة في وادٍ سحيق.

وبطرح أبو المعاطي أبو النجا قضية فكرية مجردة في قصته (وقت الزوال) (٨٥) حيث يوازي بين الموت والحياة وتعكس صورة الالتحام بين الوجود والعدم (سحر العدم وسحر الموت معا حبي وخوفي منهما، لماذا يتلازمان؟ لماذا يصبحان شئيا واحدا كما تصبح كل الأيام في لحظة الزوال) (٨٦)، فلحظة الزوال تلك هي لحظة فناء الأشياء وعدمها، والزوال يفنى ويبتلاشى في لحظة ما، وكذلك الإنسان فإنه يفنى ويبتلاشى في لحظة شبيهة بلحظة الزوال تلك. ويرى الكاتب أنه على الإنسان أن يقتحم هذا الوجود وبعانق العدم، ويخوض غمار هذه الحياة وإن أدرك مسبقا أنه سيفرق فيها وسيفنى وينتهي (كنت أدرك أنني أفنى أغرق... واننى سوف أموت بعد لحظات، رأيت خلالها

امى وأبي. رأيت حياتي كلها، رأيتها بالعرض لا بالطول، الايام فيها متجاورة لا متتابعة. رأيتها بلا زمن لحظة واحدة ملأى بكل شيء، لحظة رائعة ومخيفة كأنها لحظة الزوال (٨٧).

فالرجل احس بالموت الحقيقي، احس بالعدم الحقيقي، انه يحاول ان يعرف هذا العدم لكى يغوى على الوجود (وسوف انمزق لا محالة حيث ابقى مترددا بينهما) (٨٨) فهو يبحث عن قرار واستقرار مهما كلفه ذلك (فلم ترهبنى كلمة الموت هذه) (٨٩) فسبخوض غمار الوجود والعدم معا، فهو يتساءل باستنكار (ام ان لحظة الزوال لا نبوح بسرها الا لمن يشرفون على الغرق حقاً أو بغرقون) (٩٠) وهو مصر على الاحساس بالغناء ثم وصل الى هدفه وعاش الموت والعدم... (فالموت ليس مخيفاً كما نظنين) (٩١) - يخاطب امه - ثم انطلق الى الوجود بعد ذلك. فالرجل يشعر ان لديه القدرة على الموت، كما ان لديه القدرة على الحياة، وكأنه يرى ان من يواجه الوجود يستطيع مواجهة العدم والعكس صحيح، فهو لم ترهبه كلمة الموت تلك - كما يقول، فمن الطبيعي الا ترهبه الحياة، وابو المعاطي يتقارب في مفهومه هذا من "صموئيل بيكيت" حيث يرى ان الحياة والموت كلها لا شيء... ذلك النوع من الأشياء صوت فقط يحوم ويطن حول كل شيء) (٩٢) في احدى قصصه القصيرة بعنوان (شذرات من عمل لم يتم).

وحاول كثير من الكتاب البحث عن حقيقة حياتنا وجدواها ونهايتها وغاياتها الى غير ذلك من تساؤلات فكرية وذهنية مجردة، شغلت الفريبيين على نطاق واسع وشغلت ادباءنا القدامى والمحدثين، وان كانت على نطاق ضيق... فاحمد هاشم الشريف يبحث عن كينونة الاشياء ومداهها ومصيرها في كثير من قصصه، ففي قصته (لعبة القش) (٩٣) نرى رجلاً أضناه البحث والمسير نراه قلقاً مدركاً ابعاد المأساة، مأساة وجوده وحياته، مأساة نهايته ونراه بصرخ في نهاية المطاف وقد اعياه البحث والمسير دون جدوى (لا شيء حقيقياً في حياتنا) (٩٤)، وكأنه يقول بعد كل تلك المحاولات والمعاناة والتجارب ان حياتنا وهم سرعان ما يتلاشى الى الغناء وان وجودنا ظل في طريقه الى العدم والزوال.

وحاول بعض ادبائنا - بمن قطع شوطاً في الحياة والفكر - أن يتلمس موقعه وموقع الانسان المعاصر في زحمة الحياة، وان يدرك الانسان الفرد مكانه في هذا الكون الهائل، فهو كقطرة في بحر متلاطم او كذرة في عالم لا آخر له، فخرج بعضهم الى ما وراء الواقع في محاولة للوصول الى شيء، وبحث آخرون في الغيبات والميتافيزيقا وابتعدوا عن حدود المعقول، وحاولوا تحليل الوجود وتحليل الأشياء فجنحوا الى ما وراء الوجود لفهم الوجود نفسه وتجاوزوا الأشياء لادراك الأشياء نفسها، واختلفت المفاهيم والمواقف

فكانوا بين عاجز يائس أو متهم رافض أو قدرى مؤمن أو عابث هاذ.

فبطل ادوار الخراط في قصته (في الشوارع) (٩٥) من مجموعته الاخيرة القيمة (ساعات الكبرياء) مصاب بنوع من الغثيان والذهيان قريب من الصرع النفسى الهاديء فد (الانسان دائما مصاب) (٩٦) ثم يتساءل: (ماذا يفعلون؟ الى أين يذهبون؟) (٩٧) وببأس (دون وصول دون انتهاء) (٩٨) ... وهى خيوط مأساوية نسجت منها خيوط مأساة وجودنا الكبرى.

وبحاول ابو المعاطنى ابو النجا ان يجد منفذا أو حلا أو بداية لدائرة الحياة كى ينطلق منها، لكنه يرتد فاشلا وكأن الحياة (دائرة لا يعرف متى تبدأ ومتى تنتهى) (٩٩)، فهو في قصته (مقهى الفردوس) (١٠٠) لا يريد ان يبقى معلقا في فراغ، انه يبحث عن نهاية أو بداية ليتخلص من خلل الوجود ورهبة المجهول وهول المأساة.

ويلتحم الوجود بالفناء في أكثر من قصة في مجموعة عاصم جاد الله (الى الشمس في جنازة) (١٠١) وهو يركز على هذين الضدين في كثير من القصص، ويعمل على التحامهما ليجعل منهما مزيجا مركبا هو صورة لهذا الوجود.

وتبلغ قضية الالتحام ما بين الوجود والعدم ذروتها في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) (١٠٢) حيث يمتزج الموت بالحياة، ويرقص الناس فوق الجثث المتناثرة ويمارسون الحب فوق أجساد الموتى، فالجثث تتساقط هامة على الأرض جنباً الى جنب، بينما ترتفع اصوات فرع ورقص... حياة تنتهى واخرى تبدأ.

فالفناء في (تحت المظلة) جماعي، والحياة جماعية ايضا... والمطر ينهمر وكل هذا (ان لم يكن منظرا تصويريا فهو الجنون) (١٠٣)، في (تحت المظلة) يفقد الانسان المعاصر كل شيء، وتذوب الحدود ما بين الموت والحياة ويتعانق الوجود والعدم في لحظة جنون في زمن مجنون.

ويرسم نجيب محفوظ صورة أخرى خاوية للانسان المعاصر، فهو معلق في فضاء واسع، ممزق بين وجود وهمي وفناء حقيقي (اجل هاهم معلقون في الهواء غائصون في الظلام) (١٠٤) ثم يتابع في قصته (الظلام) (١٠٥) تصوير الانسان المعاصر، المترنح ما بين الموت والحياة، بين خواء الأشياء ولا جدواها وزبغها، (لكنه لا شيء حقيقى الا الظلام والصمت) (١٠٦)، وانه لأمر مثير للقلق والاشمئزاز أن يأتي الانسان ثم يأتي غيره وهكذا... فهو مأساة لا بد من تحملها.

أما قصة ابراهيم منصور (اليوم ٢٤ ساعة) (١٠٧) فهي قصة تسجيلية لحياة رجل طيلة يوم كامل، والقصة رغم ابتعادها عن الجو التجريدى او عن مشاكل الوجود، تطرح بطريقة تلميحية اباحية هوم الانسان المعاصر وقضاياها، فالكاتب يرصد حركة شخص

مدة أربع وعشرين ساعة، وكأنه يوحى لنا ان هذا اليوم هو حياة كاملة لانسان معين وعلى المدى الأوسع كأنه الحياة كلها، فهو يبدأ قصته بعبارة ذكية رامية: (واتى النهار وانقضى الليل، فقلب الظن ان القضية لها ذيل)(١٠٨)، والغريب ان القصة واضحة وقريبة من احداثنا اليومية لكن مقدمتها تلك هي التي جعلت منها قصة تتضمن امورا ابعد مما يبدو... وهذا النوع من القصص ربما يكون قريبا من القصص الذي انتهى اليه كثير من أدباء الغرب حيث تجاوزوا تعقيدات العصر وتجاوزا مأساة الوجود، ولا يفضلون العودة الى تلك المعاناة التي لاجدوى من المضي فيها، فتجاوزوا وتخطوا جدل الاشياء التي لا تنتهي، الا انهم من خلال ذلك يلمحون ايضا ببعض المشاعر التي توحى بخواء الاشياء ودائرية الحياة وغموض الوجود. وقد يكون الكاتب تعمد الابتعاد عن الشكوى وتجنب اظهار المرارة التي يحسها واخفى المعاناة الدائرة في أعماقه، كنوع من التجاوز أو التقرز أو العزوف عن هذه الاشياء، ويقال ان الأشياء حين تبلغ ذروتها فانها تنقلب الى ضدها، ومن المحتمل ايضا ان تكون قصة ابراهيم منصور (اليوم ٢٤ ساعة) وقصة "بيكيت" (شذرات من عمل لم ينم)(١٠٩) من اقرب القصص والأمثلة على مانقول، فذروة التعقيد في حياة الانسان المعاصر كانت دافعا لتبسيطها وتوضيحها. ومن هذا المفهوم نفسر النجاح الهائل الذي لاقاه فيلم (صوت الموسيقى) وفيلم (قصة حب)(١١٠) اذ تعد هذه القصص عودة الى البساطة وهروبا من التعقيد والغموض.

- ٣ -

صراع الذات: الانسان المعاصر انسان مأزوم، يعاني في أعماقه أزومات وصراعات فرضتها ظروف المرحلة الحضارية التي يواجهها، فهو يعاني أزمة في القيم والاخلاق، وأزمة في الفكر والايديولوجيات وأزمة في الاقتصاد والمادة وأزمة في نفسيته وأعماقه... وهي ازومات كافية لتمزيق جميع صور الاستقرار في حياته، ودفعه الى دوامة القلق والصرع والهلوسة.

فقد فشل الانسان -فردا او جماعة- في مواجهة هذا العالم، او تغيير مفاهيمه المختلفة او قيادته الى بر الأمان والاستقرار، وكان لهذا الفشل الذريع في الموائمة ما بين الانسان وعصره، والانسجام ما بين الانسان كانسان ومعطيات الحضارة المعاصرة، الأثر المباشر في خلق أزومات حادة في أعماقه وخلق النظرة التشاؤمية والسوداوية تجاه هذا العالم التي بالنالي زرعت بذور القلق والتمزق في ذاته واعماقه. فالانسان المعاصر قلق وخائف ويقول: "تشارلس شواب" - مشجع الفنون الأمريكي المشهور (اننى خائف، وكل فرد فينا خائف أيضا ولست أعلم ولستنا نعلم جميعا ماهية القيم والمعتقدات التي ستكون لنا في المستقبل، بل أننا جميعا لا نعلم ما إذا كانت القيم والمعتقدات التي نؤمن بها الآن سوف تصمد حتى الشهر القادم ام انها ستتهار هي الأخرى)(١١١).

والقصة التجريدية أكثر الانواع القصصية ملاءمة لعكس صورة الانسان المأزوم الممزق ماديا وفكريا، أى أن شكل القصة القصيرة ومضمونها يتحدان معا في عرض هذه الصورة المتشعبة المتشابكة لانسان اليوم. وكما عكست القصة القصيرة في الغرب، ازمانات الانسان المعاصر، وصراعاته وقلقه.. كما نلاحظ في قصص كثير من الكتاب امثال: "همنجوي" (١١٢) و "جيمس جويس" (١١٣) و "أو هنرى" و "تشيغوف" (١١٤) و "فوكتر" (١١٥) و "كافكا" (١١٦)، و "غراهام جرين" (١١٧) وفي قصص "يودورا ولتى" (١١٨) و "تربلنج" و "ترومان كابوتى" في الفترة الأخيرة، ثم في محاولات "ببكيث" و "سارنر" و "كامو" (١١٩) في مجال القصة القصيرة، التي تعرضت لألوان الصراع والمفاهيم المعاصرة، فإن الأمر قريب من هذا في محاولات كتاب القصة القصيرة في مصر، في طرح ازمانات الانسان المعاصر الفكرية والنفسية والفلسفية التي تسهم في تمزيقه وغثبائه وغربته وان كانت اقل حدة وتطرفا.

فصراع الاعماق يصل الى مرحلة الجنون والهستيريا في قصة بحى الطاهر (الكابوس الأسود) (١٢٠)، فالبطل يشعر بدوار رهيب ويلتابه كابوس مخيف يبعث في نفسه الارتعاش والرغبة، فهو لا يقوى على مواجهة الاشياء، بسيطة كانت او معقدة، في الريف او في المدينة، والكاتب يقطع الخيط الفاصل ما بين الحلم واليقظة، وكأن هذا الكابوس المرعب ما هو الا صورة من حياة نحيائها، وعالم صاحب ندور في حلقائه، وجو أسطوري نسج في فضائه، حيث نرى فيه (اجسادا لرجال ونساء وأطفال، معلقة شعورهم بأفرع شجرة الحشيش النورانية السحب) (١٢١) ففى كابوسه المزعج ينقل لنا أبشع الصور لعالمنا الدموي العنيف، وفي كابوسه الذي يطارده، يحو الخط الفاصل ما بين شعوره ولا شعوره، فبطلعنا على آلاف المشاهد المزدحمة في لاوعيه والتي كبتتها صراعات الحياة وتناقضات الوجود في أغواره البعيدة وفي أعماق أعماقه.. وهذه القصة رهيبه في صورها ومخيفه في مناظرها وهي تعكس جانبا من جوانب حياتنا رغم اسطوريبتها حيث أصبح واقعنا قريبا من الاسطورة وهو شبيه بكابوس رهيب غير معقول، والكاتب يطرح من خلال هذا الكابوس المرعب الوجه المأساوى المظلم من حياتنا وعالمنا المعاصر، بكل مسخبه وجنونه ومأسيه. وتحاول هدى جاد في قصتها (بحيرة البطل) (١٢٢) أن تحل الحلم محل الحقيقة فتعرض لصراع ذاتي يعاني منه رجل قلق، وهو صراع يقترب من الهلوسة المنبعثة من لا وعيه، أو الجنون الذي يطارد خياله واحلامه (الحلم.. جنون قصير) (١٢٣)، والاحلام من الناحية النفسية تجسيد لصراعات وغايات يحاول الانسان الوصول اليها، فالرجل الذي يخطط لما يريد ويفر ما يريده بصطدم وبفضل حين يكتشف ان الحقيقة شيء آخر غير الذي يعرفه فهو لا يستطيع ان يواجه عالما لا يستقر على شيء، وتسيطر فيه اشياء الانسان على الانسان نفسه، ويتحكم الظرف بمصير الانسان ويرغمه على التنازل عن كل قيمه ومبادئه ومطالبه، مما يدفعه

الى الارتقاء في أحضان اليأس والتمزق والاستغراب (ماذا حدث للعالم) (١٢٤)، والكاتبة تعرض هذا الشريط القلق وكأنه حلم منقطع الا انها توجي بأن هذا الحلم هو جانب حقيقي من حياتنا التي نعيشها والتي قاربت الكوابيس والهلوسات وكأنه من المحتوم على الانسان ان يسير في حياته من سيء الى أسوأ ومن صراع الى صراع الى ما لا نهاية. وبلغ الصراع الذاتي ذروته في قصة أبو المعاطي أبو النجا (الوهم والحقيقة) (١٢٥) حيث تنقلب مفاهيم الأشياء وتتداخل في لحظة صراع يدور في الأعماق، فتتحول الحقيقة الى ضرب من الوهم وينقلب الوهم الى نوع من الحقيقة، والقصة تطرح علاقة رجل بزوجه، يتوافر الحب المتبادل بينهما، الا أن وهما في أعماقه يطارده طيلة الوقت ويقنعه بأن زوجته تحب رجلاً آخر (زوجتي تحب، تلك هي الحقيقة الوحيدة التي تواصل نموها الضاري في بيتي) (١٢٦)، ثم يتصاعد الصراع في داخله ويقرن الرجل وجوده بوجود هذا الوهم الذي أصبح حقيقة لا يمكن تجاهلها (سوف) أفقد يقيني كله لو تخلت عن ذلك الشعور الداخلي) (١٢٧)، وهذا الشعور يؤرقه وبمزقه ويحاول التخلص من بذرة الشك الحائمه في أعماقه ليتخلص بذلك من صراع مريب لا يطاق (فمن المستحيل ان تحتمل أنت أو أنا أو أي مخلوق هذا كله دون ان تبحث عن صديق، دون أن تخلقه خلقاً) (١٢٨)، وعلى الرغم من هذا فإنه لا ينوي في الحقيقة ان يدفن هذا الوهم الدائر في مخيلته وكأنه أصبح جزءاً لا يتجزأ من حقيقة حياته (اذ اننى سأضيع اذا تخلت عنه، مع أنه يمكن ان بقودنى الى الجنون) (١٢٩) وهو يود لو يضع حدا لصراعه وشكه وتمزقه ووهمه، ولكنه لا يستطيع، ويمضى من غير قرار، وكأن الانسان قد فقد القدرة على التقرير او التحدث، فالحقيقة ضائعة بل ربما هي نوع من الوهم، أو أن الوهم هو الحقيقة فنحن قد فقدنا الرؤية وفقدنا خط المسير، فأين هي الحقيقة؟ وما هو يتنبأ للبشرية بعدوى هذا الصراع، وفقدان الطريق (فقد تفتح عينيك ذات صباح لتكتشف بدورك أن زوجتك تحب) (١٣٠)، فالانسان المعاصر تائه فاقده الحل والخلاص، محجوب عن الحقيقة، مما أوقعه فريسة للصراع والأوهام والتمزق، وأبو المعاطي في هذه القصة يوجي لنا بأن كل شيء ممكن ومن ثم يبحو الفواصل القائمة ما بين الأوهام والحقائق ويقارب بينها، فكان الحقيقة جزء من أوهامنا وان الوهم جزء من حقيقتنا دون أن ندرك ذلك. ويعاني بعض الناس في هذا العصر ضعف ارادة التقرير ويبقى معلقاً ما بين الموت والحياة فلا هو راض عن الحياة وليس بمقدوره الاقدام على الموت، فهو يعيش مرحلة ضياع فكري متأرجحة ما بين الرفض والقبول، بين المواجهة والهروب، ففي قصة ابراهيم أصلان (في جوار رجل ضريب) (١٣١) نرى أن الانسان لم يعد يحتمل نفسه، وعليه ان يقرر طريقة ليتخلص من كابوس القلق والصراع (فكرت كم هي كثيرة تلك المرات التي انتويت فيها أن اضع حدا لهذا الأمر، ارتدبت ثيابي وخرجت الى الطريق، رأيت الناس ثم عدت الى البيت) (١٣٢) فالدوامه التي يعيشها لاتطاق وعليه ان ينهي هذا الصراع المريب

(وان هناك شيئاً ما من الضروري ان أضع حداً له... الوقت يمضي)(١٣٣) فأعماقه تتمزق وعليه ان يضع حداً لذلك (الشيء ما) - كما يسميه - لينتهي تمزقه وتفتته، فحالته تعقدت وأحس أن مشاعره غريبة وكأنه أصيب بالصرع، ويحاول إنهاء الألم بالألم، على الطريقة المازوشية وينتهي الصراع بصراع آخر (أخرجت الموسيقى من ماكينة الحلقة وتأمّلت قليلاً ثم غمست شفرته الحادة في وجنتي المبيّلة، بالعرق فانبتق الدم وشعرت بالألم وانفجر الضوء في عيني لبرهة خاطفة)(١٣٤). ويشعر الرجل بالحقد والقلق ثم يصدر قراره في نهاية الأمر لبضع حداً للأشياء (عندما تأكد لي ان الضرب يري الأشياء ببدية، سقطت القوقعة البيضاء من يدي بجوار الفراش رفعت جذعي وملت قليلاً، رأيتها قد تحطمت)(١٣٥)، وهو يوحى بهذا انه قرر ونفذ ما بداخله، ووضع حداً لصراعه مع حاضره وماضيه ومع نفسه ربما ليحاول ان يبدأ من جديد، وهي لحظة صحو أو لحظة توهج تدهم الانسان في لحظة ما بعد تردد وقلق وضياح قاسية مريرة.

ونلاحظ في كثير من قصص ابراهيم اعلان معاناة قاسية من ظروف الحياة مادية كانت او فكرية، وابطاله يعانون من واقع اجتماعي سيء وواقع انساني أسوأ، ويعانون الاحساس بالفقر والملل والتزق مما يبعث في النفس صراعات داخلية حادة و مشاعر مصبوغة بالمضياع والخواء واليأس، ونراه يصور ذروة الخواء واليأس في هذه العبارة الموحية في قصته الناضجة (بحيرة المساء):

- (سنة وثلاثون عاماً، أين ذهبت يا أختي؟

- هاهي شبيش بيش، أرأيت)(١٣٦).

وهي سخرية مريرة مبكية، وهي قمة مأساة الانسان المعاصر الذي يعيش في فراغ وخواء، ونستمع صرخة احتجاج من ذات ممزقة متألمة في قصة جميل عطية ابراهيم (الحن غير متقابلة)(١٣٧)- حيث يعزف الحانه تلك على أوتار واقع مرير وفوانين قاسية تفسخ الانسان وتسلبه حريته وتذبح الأمن والاستقرار في حياته (فعندما علمت أنهم يذهبون الحمام ويأكلونه غضبت، قالت: همجيه توحش)(١٣٨) فمعزوفة الكاتب تعكس تناقضات العصر الهمجي الذي أضاع الانسانية ودفن حرية الانسان ومزق اعماقه.

ونعيش قلقاً نفسياً حاداً مع محمود عوض عبد العال في قصته (في القطار)(١٣٩) من مجموعته (الذي مر على مدينة) حيث نواجه بزحمة من الأفكار المتداخلة - على أسلوب المونولوج- وفوضى من الأحداث المنقطعة، تظهر قلقاً وصراعاً يدوران في اعماق البطل، فهو يشعر برهبة من واقعه المرير، وبخوف من حياة متشعبة مليئة بالأدباء والتناقضات والمآسى، فالزمن لا يتوقف والشباب يمضي والموت يلف كل شيء، وهو يدرك كل هذا مما يبعث في نفسه اليأس والتمزق.

ونسهم مشاعر الغربة والاننظار للامجدية في تضخيم الصراع الدائر في أعماق الانسان المعاصر. فهو يشعر أنه غريب وسط هذه الحشود البشرية، يعاني الغربة عن هذا العالم ويعاني الغربة عن نفسه ايضا، ففي قصة محمد ابراهيم مبروك (نصف صوت صمت نصف طائر) (١٤٠) نجد نفسية متناقضة نهذاً حيناً وتثور حيناً آخر، نراها وديعة مرة وشرسة مرة أخرى، وهي تعكس اعماقا مضطربة متفعلة ثائرة، فهو يحدث نفسه وكأنه يتحدث عن أمر غامض (سأريها عند عودتي ان الذي صنعها انسان، وان الكبرياء الذي تسخرين به مني أنا الذي صنعته، وأن الانسان كالعادة سيظل قزما طالما هو يبني خارج نفسه) (١٤١) فهو يتحدث مرة ويتراجع أخرى، وهو يعاني فشلا في مواجهة الأشياء وفشلا في الانسجام مع هذا العالم، وتطارده مشاعر الاغتراب الى درجة الهذيان (لكن الذي يدهمني وبغتك بي ان يجتاحني في لحظات غامضة احساس بأن الغربة قد عادت غريبة) (١٤٢) فغرفته تبلغ منتهاها فهو غريب عن وجوده وعالمه ونفسه، وغريب حتى عن الغربة نفسها وهي مشاعر تغتك بأعماقه وتمزقها. والقصة تنجح الى التجريد الى درجة النطرف الا أن احساس الكاتب تبوح بالخيوط النفسية التي تدور في أعماقه والتي يحاول التلميح بها من بعيد، فنراه يشعر أنه يتقارب مع الأموات على الرغم من ممارسة حياته (وهو ما أحياء اليوم كما يحياه الموتى؛ الموت دون شك) (١٤٣).. فهو يحيا في فراغ وينتظر بلا امل، وبخلط الوهم بالحقيقة ويعيش لحظات مريرة تخلق في نفسه صراعا قاسيا يهدر مرة ويهدأ مرة أخرى.

من الملاحظ ان القصة التجريدية قد نجحت الى حد ما في عكس قضايا الفكر في حياة الانسان المعاصر، وفي طرح مشاكل الانسانية وهمومها على المستويين الفني والفكري، فعرضت لكثير من القضايا المجردة التي طرحها الفلاسفة في نظرياتهم المختلفة، وكان للأدباء موافقهم وتصوراتهم ومفاهيمهم لتلك القضايا التي يستطيع المرء التماسها والكشف عنها في أعمالهم الأدبية المختلفة.

(٢) الشكل الفني

يقول "أرنست فيشر" في كتابه (ضرورة الفن): (انه من الحماسة ان نركز كل اهتمامنا على المضمون وان نضع الشكل في المقام الثاني، فالفن هو تشكيل، هو اعطاء الاشياء شكلا، والشكل وحده هو الذي يجعل من الانتاج عملا فنيا. وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا أو ثانويا، والشكل هو النظام الضروري للفن والحياة)(١٤٤).

ولسنا بصدد استقصاء أبعاد هذا القول، فالمهم فيه أنه يعطي الشكل الأهمية التي لا تقل عن المضمون إن لم تزد عليه، فالشكل في أي عمل فني كفيل بإنجاحه أو إسقاطه حسب قوة الإبداع فيه وتمكن الفنان منه.

وتزداد أهمية الشكل في الفنون الأدبية المعاصرة كافة، في تطورها وتشعبها وتغيرها، ومعظم الانقلابات الأدبية ضد المدارس التقليدية كانت تهتم بالشكل الجديد ويمدئ ملاءمته للتعبير عن الواقع الجديد.

وفي القصة التجريدية القصيرة نجد أن الشكل دائما في لحظة تجدد وتخلق وتنوع، ففي أحيان كثيرة نجد أن القصة التجريدية لا تخضع لأي شكل من الأشكال فتبدو القصة رحلة اسطورية لا بداية لها ولا نهاية، تعبر عن فوضى من المشاعر والمواقف لا رابط بينها ظاهريا، نتدفق من أعماق الأديب أو مخيلته.

ولهذا فإن القصة التجريدية لا تخضع لروابط عضوية متماسكة في شكلها ولا لنظام منطقي في تقنياتها، وإنما بسنحدث الشكل لتأدية فنية وجمالية وقيمة فكرية تخدم غرض الكاتب الذي يحاول خلق الشكل الذي يتلاءم مع المضمون، وكأنه يقيم عملية التحام بينهما، وكلما ازدادت عملية الالتحام ما بين الشكل والمضمون ازداد العمل الفني إبداعا وجمالا، ولهذا نجد أن القصص التجريدية تخضع لروابط نفسية فنية، يطوع الأسلوب لبلورتها دون نظام أو تسلسل.

وقد تأثرت القصة التجريدية من ناحية الشكل الفني بمعظم الفنون الأدبية، فقد انعكست القضايا الفنية في الرواية والمسرحية والقصيدة على القصة القصيرة، واستفادت القصة من الأشكال الحديثة والتقنيات الجديدة خاصة في الرواية الحديثة التي استخدمت أساليب فنية متعددة أفادت القصة القصيرة في بنائها وتكنيكها كما يتضح في أسلوب الحوار والاسترجاع و المنولوج وتيار الوعي والصياغة اللغوية وغير ذلك من أساليب فنية استخدمتها الرواية والمسرحية قبل أن تتخذ القصة القصيرة طابعها الخاص وأسلوبها المنفرد.

وأفادت القصة التجريدية أيضاً من معطيات العصر، فاستفادت كثيرا من التكنيك السينمائي والتصوير، ودخل هذا التكنيك في شكل القصة القصيرة وزادها حرية في

الحركة فقدمت الاحداث وأخرتها، وتداخلت المناظر، والصور وعرضت المشاهد والمواقف وكأنها شريط سينمائي سريع، ولغة الحوار والاستذكار والتصوير من أهم المقومات الفنية في التكنيك السينمائي الحديث وهي أمور خدمت القصة القصيرة في تكنيكها وفنياتها وبنائها.

وسنقف عند بعض فضايا الشكل الفني في القصة التجريدية:

- ١ -

فالحوار في القصة التجريدية نجده على نوعين:

الأول: الحوار الذي يجري بين شخصين أو أكثر، وهو الحوار الخارجي (ديالوج).

الثاني: حوار النفس أو الحوار الداخلي (مونولوج)

ولغة الحوار في قصتنا القصيرة ذات الطابع التجريدي تختلف من اديب لآخر، وتختلف من قصة لقصة أخرى. إلا أن الحوار بشكل جانبا رئيسيا في القصة الحديثة على اختلاف أساليبه وأشكاله.

والحوار الخارجي يدور بين أكثر من شخص ويعتمد - في القصة التجريدية - على الأيحاء والرمز والتلميح، ويبتعد عن المباشرة والوضوح والتحديد، وكأن الكاتب في ذلك يحاول الإشارة الى فكرته من بعيد تاركا للقارئ أن يستوحي الأبعاد المحتملة لفكرته أو لموقفه أو لرؤيته. ويمتاز الحوار بقصر العبارات وشمول المعاني، ويختلف هذا الحوار من اديب لآخر، ولنستمع الى هذا الحوار الذي يلجأ الى الرمز والايحاء بعبارات قصيرة جدا من قصة لنجيب محفوظ بعنوان (روبايكيا) (١٤٥).

- (- كأنك خارج من قبر.
- كأني خارج من قبر.
- ماذا حدث لك؟
- ذلك تاريخ طويل.
- ولكن زواجك فشل؟
- أجل.
- ووقع الطلاق.
- لا أدري
- وكيف تلبس شكتك الآدمي؟
- فتردد قليلا ثم سأله:
- ألك أعداء؟
- ليس لي أصدقاء

- سأفص عليك قصتي، فمئذ...
- وتوقف حائرا ثم
- الحق انه لم يعد لي علم بالزمن...
- اهمله كما يهملنا...
- جئت يوما اسأل عنك في هذه القهوة، خطفت، جرى معي تحقيق غريب، عذبت،
- سجنت في الظلام زمنا لا أدريه، ثم وجدتني ملقى في الخلاء...
- ضحك الملعون وقال:
- مررت بمحنة مماثلة في زمن ماض...
- أنت ايضا؟
- انا ايضا...
- نفس الظروف والأسباب؟
- تقريبا...
- وهل هم اولئك الشياطين؟
- علمي علمك
- كيف يمكن ان تقع تلك الاحداث؟
- كما يقع غيرها...
- امور تجنن...
- لا تشغل بالك بما لا حل له..
- لا حل له؟
- أجل بما لا حل له وحدثني عن زواجك.
- لم أجد اثرا لدكانى التي ضاعت في التنظيم...
- حدثني عن زواجك.
- ذهبت الى بيتي، بيت الزوجية فوجدته مأهولا بأغراب...
- ضاع كل شيء؟
- كل شيء
- ... الى ان يقول:
- ما أكثر اخبارها وما أقلها، حدث واحد يتكرر الى ما لا نهاية، زواج طلاق، زواج
- طلاق، زواج طلاق، زواج....
- ما اعجب ذلك...
- ما اعجب ذلك...
- يا لها من امرأة...
- يا لها من امرأة...

- لكنها طعنت في السن؟
- جمالها في عيني غير قابل للزوال...
- سيجيء يوم فبجري عليها ما جرى علينا
- اشك في ذلك
- لكل شيء نهاية
- ليس كل شيء له نهاية (١٤٦)
- ... الخ ... الخ ...

فهذا النموذج من الحوار يعكس شكلا أو صورة تقريبية لحوار القصة التجريدية، فكما لاحظنا كانت العبارات قصيرة وخاطفة، وكانت الكلمات موحية رامزة مختارة، وكأنها لذعة كهربية أو ومضة تكشف خبطا من خيوط القصة وبعدا من أبعادها. والحوار هنا مركز ومكثف وهو حوار ذهني يقترب من الحوار الفلسفي حول طبيعة الأشياء والحياة ونرى الكاتب في لغته الحوارية يزاوج ما بين اللغة المبسطة والفصحى بمقدار ما يفرضه عليه الموقف، وبلجا إلى اشارات التعجب والاستفهام والفواصل زيادة في الأبحاء والتعبير.

ونجد في الحوار الخارجي تداخلا وتشابكا يقطع مجراه، فتتعدد الأطراف المتحاورة ويتداخل الحديث، وتتنوع الموضوعات، ويصبح الحوار فوضى من التعابير المختلفة إلا أنه يحتفظ بطابعه الفني، ونلاحظ أن الحوار المتداخل المتقطع من الوسائل الفنية، التي بلجا إليها الأديب في تكتيكه القصصي للتعبير عن لحظة شعورية أو موقف أو رؤية. ولنستمع إلى هذا الحوار من قصة لأبراهيم أصلان بعنوان (بحيرة المساء):

(- إن تحفر مقبرة أخرى بتكلف حوالى مائتى جنيه. نصورا

- شيش بيش.

قلت

- هل ماتوا من مدة طويلة

- دو.. بك

- من مدة طويلة جدا

- شيش بيش

- دو بك أم شيش بيش

- في الحقيقة لم أرها

قال الرجل

- كنت أريد أن أنقلهم إلى مقبرة أخرى، ولكن ذلك يتكلف حوالى مائتى جنيه...

- عدها ثانية ما دمت لم ترها.

- انت لن تعد منهم على أي حال... الخ (١٤٧)

ويتخذ الحوار أحيانا في القصة التجريدية طابع حوار بين طرفين لا يسمعون... حيث تتحاور الشخصيات وتتجادل من مواقع ومنطلقات مختلفة، فأحد الأطراف يقصد شئيا والطرف الآخر يقصد شئيا آخر غيره، فالشخص في هذا الحوار يفسر الأشياء كما يريد أو من منطلقه ويؤولها حسب معتقداته بينما الطرف الآخر يفهمها بطريقة مختلفة... وهكذا... كما يحدث في ما يسمى بـ "حوار الطرشان".

وكثيراً ما يعطى الحوار أبعاداً جديدة في القصة تغني عن الوصف أو السرد، وتعمق معرفتنا بالشخصية أو بالأحداث وكأنه يحاول أن يقوم بعملية حضور ذهني للقارئ بحيث يشاركه في الموقف ويجعل منه جزءاً من القضية المطروحة، ويبرع في هذا النوع من الحوار يوسف ادريس (١٤٨) وسليمان فياض (١٤٩) وأبو المعاطي أبو النجا (١٥٠).

ويقطع الحوار الدائر بين الشخصيات أحيانا، فكرة تباغت الشخصية أو تدخل من أي مصدر خارجي، أو مشهد يفرض على الشخصية، فيذكره الأديب أثناء الحوار، فيقطع الحوار السابق وينتقل إلى مشهد آخر... وحوار جديد تشترك فيه أصوات جديدة أو شخصيات جديدة كما نجد في قصة محمد جبريل (الخيوط) (١٥١)، وقد اُكثرت من استخدام هذا الأسلوب "كاترين ما نسفيلد" في قصصها القصيرة.

- ٢ -

أما الحوار الداخلي أو حوار النفس أو المنولوج الداخلي ثم تيار الوعي فقد كان مجال استعمال هذه الأساليب الرواية الحديثة، لكنها دخلت معمار القصة القصيرة كما دخل إليها كثير من الأساليب الفنية الأخرى، وشاع استعمالها فيها حتى كادت لا تخلو منها قصة من القصص الحديثة على اختلاف اتجاهاتها التعبيرية والرمزية والتجريدية واللامعقولة.

وقد مهد لأسلوب المنولوج وتيار الوعي "دوكاردان" في روايته (الخليجان المقطوعة) وتبلور في رواية (بوليس) لـ "جيمس جويس"، وفي (البحث عن الزمن الضائع) لـ "بروست" ثم في كتابات "فرجينيا وولف" ومن تبعهم، ثم استخدم في القصة القصيرة فيما بعد، وتبلور في قصص "همنجوي" و "كافكا" و "فوكنر" القصيرة في مرحلة تالية، وهو من أكثر الأساليب الفنية شيوعاً في القصة القصيرة الأوروبية اليوم.

ويعرف "وليم جيمس" (تيار الشعور) (Stream of Consciousness) أنه: (جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء وعدم الاستواء) (١٥٢)، ويقول "أوليج ماسلنكوف" الأستاذ في جامعة كاليفورنيا (وقد شكك الشاعر "دون" من إن صلواته كانت تقطعها "ذكرى مباحج الأمس والخوف من أخطار الغد، والقشع التي تحت ركبتى والضجيج الذي في أذني، والضوء الذي في عيني وإي شيء آخر، والوهم والسمة الخرافية التي في

عقلي "وهي افكار يشدها التداعي الحر، تتذبذب في التيار الرئيسي للقصة كما في الصفحات الاثنتين والأربعين الاخيرة في رواية "يوليس" التي تدور في ذهن بلوم" (١٥٣).

فالحوار الداخلي و تيار الوعي بشكل عام اذن سيل من الافكار والمشاعر تجري في ذهن الاديب واعماقه دون تنظيم او تسلسل أو خضوع لمنطق الزمان والمكان، وهي تجري في اعماقه حسب ما اتفق، وحسب ما تفرضها عليه تلك اللحظة الشعورية التي يسجل في خلالها اجزاء هذا الحوار الداخلي.

وحين ننقل الى قصتنا القصيرة - التجريدية - نجدها قد استخدمت المونولوج أوسع استخدام، وغصت به قصصنا الحديثة بشكل كبير، ولا أزعج ان كتابنا قد ابدعوا في ذلك، فكثيرا ما أسيء فهمه وظن بعضهم انه رصف للأحداث والذكريات الجامدة فأساءوا الى القصة وأساءوا الى فنهم الادبي، غير ان كثيرين تمكنوا منه وابدعوا فيه.

وسنتناول بعض النماذج المبدعة المقتعة في استخدام المونولوج الداخلي وفي توظيفه فنياً وفكرياً في القصة التجريدية، لنكوّن صورة واضحة عنه في قصتنا الحديثة في مصر.

فادوار الخراط يستخدم المونولوج الداخلي في كل قصص مجموعته القيمة (ساعات الكبرياء) استخداماً متمكناً والحوار النفسي في قصة يتميز بلحظات الشعورية المتدفقة وشفافيته وبعكس في لحظات التدفق مشاعر لا حدود لها وسخریات قدرية لاذعة ومواقف متأرجحة ما بين ذهول وصحو كما نجد في قصصه (في الشوارع) (١٥٤) (واخر السكة) (٥٥) (والبرج القديم) (١٥٦) ويستغل الكاتب اسلوب المونولوج في قصة (آخر السكة) ويطوعه للتعبير عن صفحات غائرة في اعماقه ومخيلته في حين يجري الحوار بين بطل القصة وشخص آخر، ويقطع هذا الحوار ضجيج يدور في اعماقه فيمتد الى الماضي مستعيداً لحظات مختلفة ما تزال محفورة في خياله، وحين يلقي عليه السلام احدهم بغيب عن هذه اللحظات ويستذكر آلاف الصور والاحداث (ولا كلام عنده في زحمة الضجيج الذي يمور بداخله بلالفة) (١٥٧) الى ان يعود لنفسه ويرد السلام ثم يسأله الرجل (ايه ده كله اللي واخذ عقلك بتهنى به وصلت لحد فين؟) (١٥٨).

ثم يغرق ثانية في بحر من الذكريات والتأويلات وتقليب المشاهد على جميع جوانبها، وتسيل الافكار في مخيلته وتتداعى المعاني وتمتد على اكثر من صفحتين متراصتين الى ان يصحو على سؤال آخر ثم يرند ثانية الى ما يشده اكثر ويطوح بعيدا ويستحضر مواقف مختلفة وصراعات متعددة ومشاعر لا تنتهي... وهكذا يترك العنان لخياله ليجر في الماضي او في الحاضر او في المستقبل من غير اعتبار لمنطق الاشياء، وهكذا يجري في اعماقه تيار الوعي والحوار النفسي الى ان يكرر الرجل اكثر من مرة:

- (أيه وصلت لحد فين) (١٥٩)

وهذه لحظة هذيان ما كان بإمكاننا ان نحس ابعادها أو نعايشها بغير هذا الأسلوب الذي تطرح به بشكل ابداعي متمكن.

ويبرع الخراط في هذا الأسلوب في قصته الاخرى (البرج القديم) (١٦٠) حيث نراه يركز عليه أكثر وكأن القصة تقوم على هذا التداعي أو هذا التيار النفسي الذي يلتقط خلاله لحظات حافلة بالمشاعر والرؤى والصور من اعماقه أو متخيلاته وتجري كسريبط سريع منقطع المناظر. ونحن نقتطف هذه الفقرة المليئة بالابحاث التي تتداعي معا في لحظة واحدة (... هو أنا مجنون... ليس هذا شغلي ولا مسؤوليتي وأنا مالي يا عم آه ياني. صرخة ثقافية لا عاقلة قصيرة نهائية، انه من بعيد خدشت طرف وعيه لحظة وانقطعت حمامة في البرج سقطت عليها حداة. فرخة انقضت عليها عرسة طفلة فوق امام قسوة العالم الجديد، بقبضته الخشنة. صرخت صرختها قبل ان تموت. لم يسعها شيء. لم ينجدها احد، صرخت، اطلقت في ليل اللامبالاة اخر صيحة حبانها. حياتها حرام، حرام وحياة العذراء، يقول الباشكاتب قنى عشرين فدانا. في بحرى... وهكذا (١٦١) لاكثر من ثلاث صفحات يستمر المونولوج حاشدا الكثير مما يجول في عوالمه الداخلية وفي وعيه ولا وعيه حتى نقف على هذه الصفحة المليئة بالرسومات والصور من اعماقه المضطربة.

وساهم في تمكن ادوار الخراط من أسلوب المونولوج ثقافته المتشعبة ومواقفه حركات الفن الحديث ثم درايته ودربته في مجالات العمل الادبي على مدى طويل مما اكسبه خبرة وقدرة على استيعاب التكنيك الجديد والاشكال الفنية الجديدة وتطويعها لادواته التعبيرية واحساساته الفنية وبالتالي يقدم الينا عملا فنيا رفيعا.

ويعكس المونولوج الداخلى احساسات نفسية سيكولوجية مؤثرة وفعالة في اعماق الاديب يطرحها في زحمة المونولوج حين تثيرها في نفسه لحظات معينة أو مشاعر مندفقة تعبده الى احساسيس مدفونة في اللاوعى وذكريات مكبوتة في اعماقه البعيدة وكلها تظهر وتسبح في ذروة اللحظة الشعورية التي تحضره حين تزال الفواصل ما بين الشعور واللاشعور وتصبح كل تلك الاحساسيس النفسية صفحة مكشوفة ملتحمة تسيل في مونولوج داخلي سريع يخاول الكاتب ان يصوره ويلفله في فنه.

ويبرع يحي الطاهر عبدالله في مزج اللاوعى بالوعى واظهار كل ما يحفر في اعماقه من مشاعر مكبوتة واحساسيس مفهورة في منطقة اللاشعور حين يستخدم المونولوج فيذوب الحلم بالواقع بل وبمتزجان وتتداخل الاصوات ويختلط اللاشعور بالشعور وتسيل الافكار والاحداث والمشاعر دون فواصل أو نقط على طريقة جويس في (بوليس) ودون ترابط ظاهري في عملية جريان ذهني واع كما نجد في قصته (الكابوس الاسود) (١٦٢).

وبحي الطاهر يكثر من استخدام تيار الوعي وبتقنه كما يتضح فى كثير من قصصه القصيرة وفى روايته الاخيرة (الطوق والاسورة). ويتيح استخدام المونولوج فى القصة القصيرة الحديثة للكاتب الحرية فى الحركة وتجاوز عنصري الزمان والمكان فالكاتب يهتم باللحظة الانسانية للحدث وليس بزمان تلك اللحظة او مكانها فـ (قصة الخيوط)(١٦٢) لمحمد جبريل تفتقد الى عنصري الزمان والمكان بمعناهما المحدد، غير أن الكاتب يخلط ما بين الماضي والحاضر والمستقبل فى حوار نفسي داخلي متداخل الأزمنة والامكنة ومتشعب الاحداث والمشاهد إذ تختلط فيه اللحظة الحاضرة بآمال المستقبل وبتمزج خلاله الواقع بالخيال.

والمونولوج يتيح للكاتب خلط الاوهام بالحقائق او تقريب الاحلام من الواقع ثم ازالة الفوارق ما بين الواقع والحلم. فهو يعرض لاحلام غريبة نشعر انها مشابهة لواقع خفي فى اعماقنا. وبساهم المونولوج فى بلورة واقع موجود يحاول الانسان ان يتجاوزه. ونجد هذا الاسلوب فى عدة قصص مثل (بحيرة البط)(١٦٤) لهدى جاد و (حكايات لرجل فوق السطح)(١٦٥) لمحمد البساطى و (خمس جرائد لم تقرأ)(١٦٦) لمجيد طوبيا و (الوهم والحقيقة)(١٦٧) لآبو المعاطى ابوالنجا.

وتتبار الشعور يتيح للكاتب ان يعكس عالمه الداخلي بكل تناقضاته ووضعه النفسي القلق المضطرب المتقلب ما بين الاحاسيس المتداعية فى وقت واحد. فهو يتقلب فى مشاعره ما بين السخط والرفض والامل والاحلام التى يرنو اليها ويرجع الى الماضي بعيدة وبسندكره باصواته المريرة او الصافية، يقفز الى المستقبل فيبتسم ابتسامة أمل وهمية او يتجهم خشبة ورهبة، يغمره احساس بالاطمئنان والخماسة وفجأة يداهم احساس تشاؤمي كئيب، يتمزق ما بين الخيال الذى يخلق فيه حياة هادئة وقبى صافية مريحة وبين الواقع بضجيجه وصخبه وآلامه... والكاتب فى هذه اللحظات الشعورية يعكس صفحة متشابكة مبعثرة الاحداث والمشاعر الا انها فى النهاية تشكل صورة كلية تعبيرية متماسكة. فالاحداث المتفرقة والتخييلات المتباعدة هى جزئيات موزعة فى ازمته وامكنة مختلفة تندفق فى خيال الكاتب بطريقة متداعية حرة واعية شعورية الا ان هذه الجزئيات المنقطعة تشكل كلا متكاملًا يكتمل باكتمال القصة فتصبح القصة عملاً شعوريا واعيا يعكس احساسات نفسية غير محدودة. وكل الاحداث والمشاعر التى تسبح فى المونولوج الداخلي هى جزء من كل لا يمكن ادراكها او التفاعل معها الا من خلال بناء القصة الكامل، لان المشاعر المنقلبة المتفرقة ترتبط بجو نفسي واحد وتستحضر بطريقة واعية للتعبير عن هذا الجو النفسي الذى يحسه الكاتب ويشعر به ويحاول بدوره ان يشعرنا به ويشحننا بعالمه.

ويتضح هذا الاسلوب فى الرواية اكثر من القصة القصيرة حيث تسبح الافكار بلا

حدود ولا قيود ويسرد الاديب صفحات وصفحات حتى يشعر أنه استطاع اشباع حسه الفكري والفني في التعبير عما يؤرق نفسه واعماقه واستطاع ان يشحن القارئ وينقله الى دائرته النفسية ليشاركه مشاعره وعواطفه وتخیلاته. ويظهر هذا في روايه نجيب محفوظ (ثرثرة على النيل) ورواية الطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) وبصل هذا المونولوج ذروة التجريد في (بولسيس) لجيمس جويس وذروة الجنون والعبث والعزوف عن الكتابة في الكتاب الابيض الذي صدر في فرنسا دون ان يحوي كلمة واحدة بين طياته بعنوان (لا شيء) (Nothing).

اما في القصة القصيرة فالمونولوج مكثف مركز محدد بسبب قصرها. فقصة ادوار الخراط (في الشوارع) تنقلنا الى جو شاحب غريب ساكن وتغمرنا بقثبان وهذيان وحنون هاديء تائه. فادوار نفسه السائر نائما هادئا في ليل هاديء. حزين يأنه نداء من الغيب (يهتف له ادوار... ادوار... اهو نداء باسمه في الليل... لا ليس هو... اسمه غريب عنه ما صلبه به... والصوت غريب) (١٦٨). فالكايب الذي يدور في خياله الف صورة وصورة وتصبح وتتداعى في اعماقه يصحو بعد هذا الحوار النفسي البعيد المفرق في البعد والعمق ليجد انه نسبي نفسه واسمه. وبلاحظ ان ادوار متمكن جدا من اسلوب المونولوج وساهم في حفظ مستوى القصة القصيرة وخط سيرها التطوري الذي يחדش وينتسكس في بعض المحاولات غير الناضجة.

ويختلف تكنيك التذكر في علم النفس عن تكنيك المونولوج الداخلي في العمل الادبي، فعلى الرغم من ان كليهما يحاول ان يكشف عن احساسات معينة في اعماق الانسان الداخلية الا ان التذكر يحاول ان يكشف عن عوامل نفسية كامنة في اللاشعور في الانسان المشخص للوقوف على حالته او الوصول الى مسببات القصة النفسية التي يعاني منها. ان وجدت، وكثيرا ما تكون الاسباب على شكل صدمات شعورية في وقت مضى ربما في الطفولة او بعد ذلك. ولكن الامر يختلف كثيرا في المونولوج الذي يقوم الاديب اثناءه بعملية واعية. تكون الاحساسات السيكولوجية جزءا منها وبحشد الاديب تلك المشاعر والافكار والصور في لحظة وعي ذهني مقصود وليس في لحظة غيبوبة حالمة او اسطورية هذا بالاضافة الى توافر الحس الفني في المونولوج والخيوط النفسية الخفية التي تجمع ما بين تلك الاحداث والمشاعر المختلفة.

- ٣ -

واستخدم اسلوب الارتداد (الفلاش باك) (Flash back) في القصة التجريدية بشكل واسع. حيث تجري الاحداث في اعماق الاديب وذهنه على شكل ارتداد الى الماضي أو استعادة لحركة الاحداث او المشاعر حتى اللحظة الحالية. وقد استعمل هذا التكنيك الفني بكثرة في القصص المعاصرة مستفيدا من التكنيك السينمائي في هذا المجال.

ففي قصة (المثلث الفيروزي) (١٦٩) لعز الدين نجيب نجد حواراً نفسياً عميقاً يستطيع من خلاله أن يبلور مضمون القصة في أسلوب يميل إلى التجريد ويزاوج ما بين المونولوج الداخلي والارتداد أو الاسترجاع، حيث ينتقل الذهن إلى الذكريات فيستحضر الماضي ويوصله بالحاضر والمستقبل، ويخلط بمونولوج داخلي ذكريات الطفولة بآمال المستقبل. وأتاح أسلوب الارتداد أن يربط الكاتب ما بين الماضي والحاضر وأن ينتقل من مكان إلى مكان ومن فكرة لأخرى.

ويركز لطفى الخولي على المونولوج وتيار الوعي إلى جانب تقنية الارتداد في قصته (الرجل الذي رأى بطن قدمه اليسرى في مرآة مشروخة) (١٦٩) حيث تسبح أفكاره ومشاعره في أعماقه التي تعرض بأسلوب منطور متمكن من حيث التكنيك والابناء والتلميح والإشارة الذكية والأحداث الموحية (دنيا... جاء الأسعاف لينفذ رجلاً فصدم آخر) (١٧٠) ويستغل الطاقات الفنية في أسلوب المونولوج والارتداد لتكشيل عالمه القصصي. يقول غالي شكري: (إن قصص الخولي تستفيد لدرجة كبيرة من المنجزات الحديثة في التكنيك - ربما التكنيك السينمائي - حيث تزاوج بين الرمز والواقع وبين لحظة الحضور والفلاش باك، والقصة ترتدي زياً مغابراً لثوب الواقعية التقليدية هو الزي المطرز من الشفافية الشعرية والكثافة الفكرية معاً) (١٧١) فالكاتب يستجمع الكثير من العناصر الفنية في القصة الحديثة ويطرح قصته موظفاً المونولوج والارتداد توظيفاً منسجماً عميقاً.

وبستعرض سليمان فياض في قصته (كل الملوك يموتون) محاولات البحث عن الإنسان الكامل أو - السوبرمان - من خلال لاعب الشطرنج - البري - بحيث تسري الآمال والأحلام والمشاعر في مخيلته على طريقة المونولوج، فهو ينظر في رقعة الشطرنج ويحرك إحدى القطع، ويطوح به الخيال بعيداً مستذكراً صور الماضي، ومخمناً موافق المستقبل، مستعيداً ذكريات مختلفة على غير نظام، بصفتها الكاتب بدقة واستقصاء ثم يعود من رحلته الوهمية عبر خياله وماضيه إلى واقعه حيث يخاطبه الخصم قائلاً: لعب، فيلعب ثم يعيد حواراً نفسياً مع نفسه ويترك لخياله مجالاً لتصوير مشاعره، واستعادة أحداث من هنا وهناك... وهكذا، فالكاتب يستغل المونولوج والارتداد في تصوير هموم الإنسان المعاصر وأمانيه المنشودة وأحلامه الضائعة.

ولا ندعى أن التوفيق كان حليفاً لكل من تعرض للكتابة بأسلوب المونولوج الداخلي أو الارتداد فهو من أكثر العناصر الفنية دقة في القصة الحديثة. وقد أساء فهمه كثيرون، إما لنقص في الاستيعاب التام والتمثل الكامل لابعاده وعناصره وأصوله الفنية، وإما لضعف التجربة والممارسة وهما أساسيتان في تمكين الكاتب من كتابته بشكل مبدع مؤثر.

الشخصية والحدث: وهما المنظور الذي ينفذ من خلالهما الكاتب لتصوير شعوره أو رؤيته أو موقفه من الأشياء... ورأينا أن نجعل الشخصية والحدث في دراسة واحدة، دون

ان نفصل بينهما ذلك لأن القصة القصيرة التجريدية - اذا ما القينا نظرة شاملة على شكلها الفني - نجدتها تخضع لمحورين تدور حولهما القصة، وهذان المحوران يتغلب أحدهما على الآخر. وفق رؤية الكاتب لمضمون القصة ومعمارها وبنائها؛ وهما:

الأول: الشخصية: حيث يكون الانسان هو محور الاحداث، ويقوم الشخص - البطل في القصة - بدور الشخصية الرئيسية فيها.

الثاني: الحدث، حيث تصبح أحداث القصة هي المحور الرئيسي فيها وتقوم بدور البطولة الفعلية فيها. وفي هذا النوع من القصص تقل أهمية الشخصية بل لا تكاد نجد شخصية محددة الملامح فيها، وبغيت البطل الفرد فيها، ويسند الكاتب دور البطولة في قصته إلى الاحداث التي تنقل وتتكسر وتوحي بمضمون القصة وابعادها.

وحين ندقق النظر في معظم ما يكتب اليوم في مجال القصة القصيرة نلاحظ ان الشخصية والحدث قد تراجعا عن البطولة المطلقة التي كانت متاحة لهما - خاصة الشخصية - في القصة التقليدية. وأصبحت الشخصية تستحضر - وكذلك الحدث - للتعبير عن رؤية معينة لدى الكاتب أو لتعميق الفكرة وبلورتها. وعلى الرغم من ذلك فإن الشخصية أو الحدث لا تكاد تخلو منهما قصة من قصصنا المعاصرة حسب الحاجة اليهما في بناء القصة ومضمونها.

ومن هذه الزاوية نجد نوعين من الأساليب، يدور في نطاقهما معظم ما يكتب - ان لم يكن كله - في مجال القصة التجريدية، فاما ان تتغلب الأحداث في بناء القصة وتقوم بدور الشخصية الرئيسية فيها كما في قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) (١٧٢) و (حكايات حول حادث صغير) (١٧٣) لعبد الحكيم قاسم، وتستحضر الشخصيات هنا لبلورة الأحداث. واما ان تتغلب الشخصية في القصة وتقوم بدور البطولة وتستحضر الأحداث لبلورة ردود الفعل ومواقف الشخصية. منها، كما في قصة يوسف ادريس (الخدعة) (١٧٤) وقصة ابراهيم عبد العاطي ذات العنوان المطول -.. (كل الشخصيات فيما يلي تخيلية وأي تشابه بينها وبين أي شخص حي أو حدث محض تصادف) (١٧٥)، وسنوضح ذلك حين نتناول بعض النماذج القصصية.

اما الشخصية فتحاول أن تعبر عن عالم الذات، ويعرض الأديب في القصة التجريدية معاناة فردية وتجربة ذاته تدور في أعماقه، ثم تنتقل هذه المعاناة بعد عملية تفاعل مع القارئ من الاحساس الفردي الى الاحساس العام. فتجربة الأديب التي يسقطها بدوره على شخصيته هي تجربة شعورية ذاته وحين يقدم تلك التجربة في قصته وتنم عملية التفاعل ما بين تجربته وتجارب الآخرين، أو مشاركتهم لتلك التجربة الشعورية، فإن تلك التجربة تتخذ بعدا جديدا وتصبح تجربة انسانية وان كان مبعثها الاساسي ذات الفرد،

هذه هي الحال في كل الفنون. فالشخصية تحاول ان تعكس حسا ذاتيا تجاه مجربات الحياة، وتقوم بعملية تأثر وتأثير بها ولا تكتفى بدور المراقب او المتفرج، وانما هي ترصد مجرى الأحداث وتتخذ موقفا - ظاهريا او ضمريا - تجاههما نستنتجه ونحسه حتى لو لم بصارحنا به الكاتب من خلال اسلوب عرض الحدث او من خلال ردود فعل الشخصية تجاه الحدث.

فاذا ما تناولنا الشخصية الرئيسة - وتكاد تكون الشخصية الوحيدة فعليا - في قصة احمد هاشم الشريف (الطيور) (١٧٦) نجد انها تحاول ان تعبر عن مواقفها وهيومها من خلال ردود فعلها للأحداث التي نعيشها. فالبطل الذي يقوم برحلة مع جماعة آخرين ينقل البنا موقفه تجاه الأحداث التي تصادفهم فيتورد ويثور في محاولة لتغيير مسار الاشياء ومفاهيمها. والكاتب يستحضر الاحداث بل يخلقها خلقا ثم يحاول ان يصور موقفه منها - عن طريق مواجهة الشخصية لها - ورؤيته لها التي تجسدت في الرفض والتحدي في شخصية البطل الذي انطلق باحثا عن حربة أو حرية الانسان المعاصر.

والشخصية في القصة التجريدية لا تصدر احكاما، ولا تضع حلولاً ولا تقوم بدور المصلحين او الوعاظ ولا تجرد من نفسها سببا للاصلاح او نبيا للتغيير - كما في بعض الفصوص التقليدية - وانما هي تطرح المشكلة وتعيش الموقف بكل ابعاده وتعكس اللحظات الشعورية التي تملكها اثناء مواجهة الاشياء، ففي قصة مجيد طوبيا (الجاحظون) (١٧٧) المكنوبة بضمير المتكلم نرى الشخصية تقوم برحلة اسطورية، تواجه أحداثا متعددة وتعيش مواقف مختلفة، والكاتب يعنى هنا بتصوير لحظات المواجهة، سواء كانت لحظات في الحاضر او في الزمن من الماضي على طريقة المونولوج او الاسترجاع. - محاولا من خلال ردود الفعل الذاتية لدى الشخصية ان يلقي الاضواء على هيومها الشخصية وقضاياها ومآسيها التي توحى وترمز من بعيد بهوم البشرية ومآسيها.

وشخصية الانسان في القصة التجريدية قلقة غامضة، غير محددة الملامح وكثيرا ما نجدها متناقضة متقلبة، لا نستطيع ان نصدر عليها حكما بالخطأ او بالصواب في اتخاذها القرارات او في موقفها تجاه الاحداث او في طبيعة ردود الفعل او تصرفاتها في الحياة، فهي شخصية معقدة غريبة لا نستطيع الاحاطة بكل ابعادها او مشاعرها كما أننا لا نعرف على وجه البقين مدى التزامها بمبادئها وأهدافها عبر رحلتها المضنية في الحياة، وحتى نهاية هذه الشخصية تتخذ طابعا غامضا قلقا اقرب الى لحظة الهذيان الساخرة كما في قصة ادوار الخراط (في الشوارع) (١٧٨) حيث تبدو النهاية غامضة قلقة ومضيبة، وفي قصة ابراهيم منصور (بول وفرجينى) (١٧٩) حيث تنتهى القصة ولا نزال نبحث عن الموضوع. فالشخصية شاحبة وكأنها تمر في لحظة غثيان "وانسطل" مرهفة، تبحث عما تريد حيناً داخل الاشياء وتبحث حيناً آخر فيما وراء الاشياء، تحاول

ان نتعرف على ما تفعله حيناً - قصة (وقت الزوال) لأبو المعالي (١٨٠) - ولا نعرف ما تفعله حيناً آخر - قصة (قابيل في نزهه) (١٨١) لوحيد حامد وقصة (الحزن من الجانب والامام) لابراهيم منصور (١٨٢).

والشخصية في القصة القصيرة تساهم في تشكيل العناصر الفنية ومدى التزام الكاتب بالمقومات البنائية في القصة، فمن خلال الشخصية نفق على ابعاد الحوار، ومن مستواها الفكري نفقهم ابعاد المونولوج وقضايا الرمز الفني والتشكيل اللغوي... وغير ذلك فطبيعة الشخصية وموقعها تحدثان اثرا فعالا في معيار القصة وبنائها وفي مضمونها ايضا. وتختلف الشخصيات من قصة إلى أخرى ومن أديب لآخر، وتتشعب وتنوع والبحث في انواعها بطول وبطول ولا مجال لاستقصائها في هذا البحث، ونحن نكتفي بالنماذج السابقة للتعرف على الشخصية في القصة التجريدية والذي يرغب في الاطلاع والاستقصاء فليرجع الى المجموعات القصصية المدونة في نهاية هذا البحث.

اما الحدث فقد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة ولم يعد يركز على عنصر (الحدوث) في القصة الجديدة، وانما اصبح الحدث لقطة ابحائية رامية، له ابعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية وبلورتها وتعميقها.

والحدث في القصة التجريدية لا يعتمد على السرد أو الاستقصاء إن لم يكن يستدعي ذلك غرض فني أو فكري، كما انه لا يستعرض الحادثة من اولها الى آخرها وانما يكتفي باللميح والاشارة، أو انه يقطع الحدث - الكاتب - في احيان كثيرة قبل ان ينتهي وينتقل الى حدث آخر ثم ثالث... وهكذا كما في كثير من قصص ابراهيم اصلان (١٨٣) ومحمد جبريل (١٨٤) وسليمان فباض (١٨٥) ونجيب محفوظ (١٨٦) وغيرهم.

ذكرنا انما ان القصة التجريدية اجمالا - في قصتنا المعاصرة - اما ان تسود فيها شخصية البطل فنستحضر الاحداث لبلورة مواقفه ورؤيته للأشياء ويمثل الشخصية الرئيسية فيها، واما ان تسود فيها الاحداث وتستحضر الشخصيات لبلورة ابعادها ودلالاتها وتمثل مكانة الشخصية الرئيسية في القصة.

وحيث يصبح الحدث هو المحور الاساسي في القصة تتراجع اهمية الشخصية ويركز الكاتب على الحدث نفسه ويجعل منه بطلا لقصته كما فعل - مثلا - عبد الحكيم قاسم في قصته (حكايات حول حادث صغير) (١٨٧) حيث جعل الموت الشخصية الرئيسية في القصة واستحضر الشخصيات المختلفة لتجسيد هذا الحدث وبلورته، كما نجد أن الزقاق هو نفسه البطل في رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ.

ويفتقد الحدث في القصة التجريدية التسلسل الزمني بمفهومه التاريخي، فالقاص لا يتقيد بعنصر الزمان في عرض الحدث وإنما هو يتجاوز ذلك ليفنى بلحظات شعورية وإنسانية لا بلحظات زمنية، فهو يستحضر الحدث من الماضي وقد يتبعه بحدث من الحاضر ويخلطه بآخر من المستقبل... ثم يعود لينبش من ذاكرته أحداثاً أخرى وهكذا دون أكثرات لمنطق تسلسل الأحداث، وتستعرض هذه الأحداث في أكثر الأحيان على طريقة تيار الوعي أو الارتداد حيث يتحلل الكاتب من عنصري الزمان والمكان في النقاط الأحداث التي قد لا يربطها - من الناحية الموضوعية الظاهرة - أي رابط أيضاً، بحيث يكتفي الأديب في التقاطها بأن يستكمل الجو النفسي للقصّة أو يشبع حساً فنياً في شكلها. فأحداث قصّة (الصعود والهبوط) (١٨٨) لنعيم عطية لا تخضع لزمن محدد أو مكان واضح وإنما ينتقل الكاتب في عرض الأحداث من مكان لآخر ومن زمن إلى زمن دون التزام بخط زمني متسلسل. أما محمد جبريل في (الخيوط) (١٨٩) فيذهب إلى أكثر من هذا حيث تتداخل الأحداث في لحظة واحدة، وتتعدد المشاهد في نفس اللحظة، وكأنها شريط سينمائي يعرض عدة أحداث تجري في وقت واحد، فالكاتب ينتقل من حوار مع امرأة إلى مشهد في بيته أمام ابنته المريضة إلى موقف مع صاحبه... جميع ذلك الأحداث تنساب في مخيلته في وقت واحد وفي لحظة واحدة بعضها في الحاضر وبعضها في الماضي وفي أماكن مختلفة. وتداخل الأحداث في القصة التجريدية لا يفقدها شيئاً من قيمتها الجمالية على مستوى الشكل بل إن الكاتب المتمكن يجعل من الأحداث المختلفة والمتداخلة معاً أسلوباً فنياً يزيد من جمالية القصّة وتقنياتها الفنية كما يتضح في قصّة نجيب محفوظ (تحت المظلة) (١٩٠) حيث لم تفقد القصّة جمالها الفني أو شكلها أو مضمونها العميق في زحمة الأحداث والمشاهد والمناظر المتشابهة في آن واحد.

وكما نجد في كثير من القصص التجريدية أن حدثاً واحداً أو فكرة واحدة تحتل دور البطولة - أو الشخصية الرئيسية في القصة - فإننا نجد أيضاً عدة أحداث وعدة أفكار تحتل هذه المكانة في قصص أخرى مختلفة.

ففي (تحت المظلة) لنجيب محفوظ لا نجد شخصية واحدة ولا حدثاً واحداً وإنما نرصد مع الكاتب خضماً من الأحداث والمشاهد، نجد الموت والمطر والرقص والناس، نجد عمليات تصادم وعمليات جنسية وعمليات مطاردة وعمليات قتل.. كل ذلك في لحظات سريعة، وكأن فوضى الأحداث أو فوضى القتل أو أحداث الموت المتعددة أو هذه الأحداث مجتمعة هي البطل في هذه القصّة إن لم يكن بد من أن نبحث عن البطل فيها.

وفد نجد الفجر بوجوهه المختلفة يصبح الشخصية الرئيسية في القصّة، أو نجد الزحام أو القلق أو الغربة... إلى غير ذلك من أشياء أصبحت مدار الاهتمام في الشكل

الفنى الجديد للقصة، ووجدت ان الشيء هو المحور الاساسي في القصة واستقلت مفهوم (الشئيه)... في القصة المعاصرة واستفادت من دلالاتها وتقنياتها المختلفة، وهذه الاتجاهات الحديثه وعناصرها المختلفة ما تزال في بدايتها في قصتنا المعاصرة ولذلك نكتفي بالاشارة السريعة اليها.

وحاول بعض كتابنا ان يجدد في شكل القصة وفي طريقة عرض الحدث، واتبع تقنية جديدة في تناول الحدث بحيث تروى أحداث القصة من أكثر من وجهة نظر، وعرف هذا الاتجاه الفني باسم (Points of View) او (وجهات النظر) فالكاتب ينقل الأحداث نفسها على لسان أكثر من شخصية من وجهات نظر مختلفة. ونذكر أن "أندريه جيد" كتب روايته (مزيغى النفود) بهذا الأسلوب وكما نجد في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، وأدخلت القصة القصيرة الى مبدائها هذا التكنيك الفني الحديث، فرأينا بعض المحاولات عند مجيد طوبيا في قصته (الوباء الرمدي) (١٩١) وعند محمد البساطي في (قصة رجل ميت) (١٩٢) حيث تقوم إحدى الشخصيات بعرض القصة وتقوم شخصية أخرى بعرضها من جانب آخر او زاوية رؤية مختلفة او بتصور آخر، ثم تقوم شخصية أخرى... وهكذا بحيث تتعدد وجهات النظر في الحادث نفسه.

- ١٥ -

وبتجاوز الحدث في القصة التجريدية حدود الواقع والمنطق او المعقول. ويخلق الكاتب في أجواء خيالية فيعرض أصواتاً اسطورية لا تعدو ان تكون مجرد تصورات وتخيلات يخلقها الكاتب في احلام اليقظة او في لحظات التخيل المبتأفريقي، وتبقى هذه الأحداث الاسطورية (الفانتازية) مرتبطة بخيط - رمزي او ابخائي - في واقعنا الحياتي من قريب او بعيد، فأحداث قصة (الجاحظون) (١٩٣)، لمجيد طوبيا أحداث وهمية خيالية، فالرجل يفرق في البحر وتبتلعه السمكة ويصطاده الصيادون ثم يصنع في المصانع ويعلب ويأكله الناس كسردين معلب... يروي حكايته بنفسه ويقص علينا هذه الرحلة الخيالية، فهو الى جانب محاولته أن يعرض همومه الحياتية، فإنه يلجأ الى هذا البناء الاسطوري في القصة كأسلوب فني ووسيلة تكنيكية تتيح له حرية التصور، واستحضار الأحداث الخيالية، ما يعقل منها وما لا يعقل، ليعكس من خلال ذلك كله جانباً من رؤيته لهذا العالم، ويلجأ نعيم عطية في (الصغود والهبوط) الى هذا البناء الاسطوري في قصته، فنجد الأحداث قريبة من الخيال، الا انها تبقى ممكنة الحدوث - من الناحية المنطقية - او الجدلية - وتبقى حركة فنية تتجاوز المعقول في أحداثها وتجاوز الواقع لتضعنا وجها لوجه امام الواقع المذهل. وتلجأ القصة (الى الغلاش باك) والفتازيا لتبنى هذا الواقع (١٩٤).

فالحدث الاسطوري الذي يلجأ اليه الكاتب ليس محاولة هروبية ولا محاولة بقصد

منها الاتيان بالغريب من أجل الغرابة، وإنما هو استجابة لقوة التخيل لدى الانسان ووسيلة تعبيرية تتيح له أن يرسم مشاعره وصراعاته الى أبعد الحدود الرمزية والمجازية ومحاولة للتعبير عن كل طاقاته الشعورية الكامنة في أعماقه. فنجيب محفوظ في (تحت المظلة) يسرد أحداثا تفوق الخيال ولكنها من جانب آخر تزيد معرفتنا بالواقع المذهل الذي نعيش في أعماقه. ويسرد محمد البساطي في قصته (قصة رجل ميت) (١٩٥) على لسان شخصياته كيف مات ودفن وتجمع الناس حوله الى غير ذلك من أحداث غير معقولة تسم القصة بالطابع الاسطوري بأحداثها المتخيلة. ويستحضر يوسف ادريس في قصته (حمل الكراسي) (١٩٦)... أحداثا تفوق الخيال وتتجاوز كل انواع المعقول لتجسد رؤيته للواقع والكون والانسان.

والبناء الاسطوري في القصة يعتمد على المبالغة الزائدة في تصوير الاحداث الى درجة اللامعقول، الا أن الحدث الاسطوري يتضمن دائما بعدا رمزيا يرتبط بغاية الكاتب وهدفه حين يلجأ الى هذا الاسلوب. فيوسف ادريس يلجأ الى تجسيد الحدث تجسيدا خياليا في قصته (حمل الكراسي)، إذ نرى رجلا نحيفا يحمل كرسي اسطوريا ضخما يدور فيه بين شوارع المدينة دون أكرات او اهتمام من أحد، ولنستمع الى هذا الوصف الدقيق الذي وصل حد الاسطورة يقول (... شاهدت الكرسي فاعتبرت اني شاهدت معجزة... كرسي هائل تراه فتظن انه قادم من عالم آخر أو أقيم من أجل مهرجان، ضخيم كأنه مؤسسة واسع القاعدة... تكاد من الرعب او الدهول ان تخر أمامه وتعبده وتقدم له الفرابين... ولكن في آخر وقت الملح بين الارجل الغليظة الأربعة المنتهية بحوافر رهيبه حادة، سافا خامسة، ضامرة غريبة على الفخامة والضخامة ولكن لا، لم تكن سافا، كانت رجلا نحيفا معروفا قد صنع العرق على جسده ترعا ومصارف وانبتت شجرا وغابات واحراشا... كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل كرسي كهذا لا يقل وزنه عن الطن او ربما أطنان) (١٩٧) فالكاتب يعتمد على المبالغة والتجسيد في التصوير، ويتجاوز الواقع المعقول الى الواقع الاسطوري. فالرجل الذي يحمل كرسي كالبناية او المؤسسة الضخمة هو منظر اسطوري من الممكن ان نتخيله ذهنيا ولكننا لن نصادفه على أرض الواقع، وقد أوضح الكاتب من خلال (الفانتازي) في قصته، الذي يعتمد على الرمز، غرضه وهدفه في تصوير الانسان المقزم امام العالم الضخم ومآسيه الهائلة. فالحدث في هذه القصة مهما أغرق في التخيل الاسطوري فإنه يرتبط عن طريق الرمز والمجاز الذي ينطوي عليه الحدث الاسطوري دائما، برؤية الكاتب وموقفه ومشاعره وواقعه.

والحدث الاسطوري في القصة قد يستحضر من اساطير معروفة في التاريخ القديم للدلالة على قضايا معاصرة، والاسطورة التاريخية لا تشكل بناء اسطوريا للقصه بقدر ما تعطيها بعدا فكريا ورمزيا يربط الابداع الماضي بالحاضرة، ويغني عن الكثير من التفاصيل

والسرور لأن الأسطورة تكون ذاتة ومعروفة وتستحضر بطريقة رامية وموحية تزيد من تعميق الفكرة وبلورتها كما نجد في القصص التي توظف الأساطير أو القصص التراثية من مثل أسطورة (سيزيف) أو (ترسياس) أو (نوح) أو (عنتر) ... الخ.. (١٩٨) وهذه الأساطير شائعة في الشعر أكثر منها في الفصة.

أما الحدث الأسطوري الذي يخلقه الأديب ويتخيله فإنه يتخذ طابع اللامعقول في أجوائه وأحداثه وأسلوبه، فيبنى القصة بناء أسطوريا يعتمد على أسلوب الكاتب في خلق الشخصيات الخيالية والأحداث الغريبة التي تتجادل وتتصارع بأسلوب رمزي لتكشف لنا أبعاد الواقع الخي الذي نعيشه. ومثل هذه الأجواء الأسطورية في القصة القصيرة ما نجده عند يحيى الطاهر و محمد حافظ رجب ومجيد طوبيا ومحمد البساطي وقد أشرنا الى بعض قصصهم في هذا المجال وهي قصص لا معقولة غرائبية في ذات الوقت.

XXXX

والقصة التجريدية متجددة متغيرة دائما، وشكلها الفني لا يخضع لقوالب ثابتة ويكاد يتشكل الأسلوب الفني فيها ويتنوع بعدد الكتاب أنفسهم. فالشخصيات والأحداث في القصة التجريدية قد نجدها معقولة حيناً من الناحيتين الفنية والفكرية. وقد نجدها متطرفة في أحيان كثيرة، وكأنها تتخبط في صراعات مذهلة أو تنقل مواقف ومشاهد جنونية تفوق كل تصور، وتنقل بأشكال مختلفة ومتنوعة تتجاوز الحدود اللغوية وتتجاوز منطق الأحداث، فتعرض حدثاً معيناً وتنقل الى عشرة أحداث أخرى، وقد تقسم القصة الى فصول قصيرة أو تعرض مجزأة بعنوانين مختلفين (١٩٩) .. الا أن القصة تبقى - رغم التخطيط الفني والفكري المقصود - تخضع لمناخ نفسي واحد ولتناغم كلي يجمع بين جزئيات الأحداث في القصة وان تباعدت واختلفت، وما التخطيط الفني أو الفكري في القصة المعاصرة - المتكئة - الصورة معكوسة عن هذا التخطيط في أعماق الإنسان المعاصر المأزوم نفسه.

تقنيات فنية في البناء اللغوي والأسلوبي:

لا تحاول القصة التجريدية ان تخلق كلمات جديدة او تنفرد بمصطلحات تعبيرية خاصة مختلفه وانما يتركز الاهتمام على التجديد في ابحاثية الكلمة واضفاء روح جديدة عليها واكسابها بعدا جديدا من حيث موقعها في العبارة وعلاقتها مع بنية عناصر بناء القصة لغة واسلوباً وتقنية.

وصياغة العبارات في القصة التجريدية تعتمد انتقاء الكلمات الموحية المعبرة واختيار العبارات القصيرة التي توحى بمعان شاملة عميقة، وتلعب اللغة دوراً رئيسياً في شكل القصة وفي جماليتها واسلوبها الى جانب دورها الرئيسي في التعبير عن مضمونها.

واللغة في القصة تعتمد على الكلمة الحية وترتكز على مقدار تأثير هذه الكلمة على الآخرين وتفاعلهم معها، ومدى خدمتها وتعبيريتها عن الغرض الجمالي أو الفني الذي استعملت من أجله، والقصة القصيرة من هذه الناحية تشبه القصيدة الشعرية وتبتعد عن لغة الرواية أو المسرحية حيث لا مجال فيها للكلمة الزائدة أو لأي حشو لغوي، وإنما توضع الكلمة في موقعها تماماً بحيث تضيف خيطاً إلى نسيج القصة وبنائها وفكرتها.

xxxx

ولغة القصة وصياغة عباراتها ليست استعراضاً للمقدرة اللغوية، وإنما هي مسألة تطويع اللغة للتعبير عن المواقف والمشاعر ولأداء الغرض الفني والجمالي في القصة. وحين تقوم اللغة أو الأسلوب بأداء الدور الفكري والفني في التعبير عن المضمون، والدور الجمالي في البناء والتقنية الفنية فإنها ترتفع إلى ذروة الإبداع.

وبختلف قصاصونا في أسلوب التقنية اللغوية في كتاباتهم، فبعضهم يهتم باللغة اهتماماً بالغاً، وآخر لا يكثر إلا بالدور الذي تؤديه لنقل مضمونه فلا يهتم بالناحية الجمالية، وإنما أغلب المحاولات الحديثة تضع أهمية كبرى على الأسلوب اللغوي وطرق الصياغة لأن نجاح القصة الحديثة يعتمد على الشكل الفني قبل اعتماده على الفكرة المطروحة لأن المضمون الصادق أو النبيل أو الرائع يفقد روعته إذا فقد جماليته الفنية الأسلوبية والبنائية.

ونجد بعض الكتاب يطوعون اللغة لتقنيات جديدة تعتمد على أسلوب التكرار وتقليب العبارة وتقطيع الجملة والاستتكار والاستفهام، للتعبير عن غرض فكري يهدف إليه الكاتب من خلال صياغة العبارة بهذا الشكل. ولنقرأ هذا الحوار من قصة لأبراهيم اصلان بعنوان (الملهى القديم) يقول:

(- ولكن لماذا لا تعيش معهم؟

- أين؟

- تقول أنها تحب اولادها وتخشى ان تعديهم

- ولماذا لا يأخذونها بالعافية

- انهم يحاولون؛

- يحاولون)(٢٠٠)

ونتوقف هنا قليلاً لنلاحظ هذا القلق اللغوي الذي يعكس قلقاً فكرياً، فهو يكرر ويتساءل وكأنه يسهو وينسى ما قاله، وهذا الأسلوب ليس عبثاً لغوياً وإنما أسلوب ايحائي رامز يعطي القصة أبعاداً نفسية وفكرية يفصدها الكاتب آثارها، ثم يتابع الكاتب بالطريقة نفسها:

(والنفت الى البائع

- كم الساعة الآن؟

- ساعتى متوقفة. قلت لك.

- نعم. نعم. قلت لى)(٢٠١)

لقد كرر السؤال أكثر من مرة رغم انه لم يذكره، ولكنه يفعل ذلك ليعكس وضعاً نفسياً قلقاً، استطاع بهذه التقنية اللغوية والاسلوبية ان ينقله الينا ويشحننا به. وهذا الاسلوب قريب جداً ولنقل فيه تأثر بأسلوب "بيكيت" في كتاباته وخاصة في مسرحيته (بانتظار غودو)(٢٠٢) حيث يكرر العبارات بطريقة مملة ولكنها تثير الاسئلة والاجوبة، ويتعجب ويستنكر ويقطع الحوار... فيتكلم عن ربط حذائه بما لا يقل عن صفحتين... الى غير ذلك من ثمرات لغوية وتكرار العبارات. وبرغم ذلك فانه بهذا الاسلوب ينقل كل اغراضه ويثير في النفس ما يقصده من مشاعر واحاسيس وافكار متعلقة بعبثية الحياة والانتظار الذي لا ينتهي... الى غير ذلك.

XXXX

والصياغة الفنية في القصة مسألة تعتمد على مجموع العلاقات ما بين لغة القصة ككل متكامل ولا تعتمد على مجموعة الكلمات المفردة، وهذه الصياغة للعبارات مع المحافظة على ما بينها من روابط فنية او لغوية هي التي تشكل بالتالى معمار القصة وبناءها، وأن اسلوب الصياغة في القصة التجريدية يعتمد على حالة (التماس) مع الفكرة المطروحة، دون التصريح بها مباشرة، فصياغة العبارة تعتمد في القصة الحديثة بشكل عام على ملامسة القضية، والابحاء بها بأسلوب لغوي ذكي دون اللجوء الى الوصف او التفسير بالعبارات والجمال لبلورة غرض الكاتب وانما بالاعتماد على الكلمة الحية الموحية والعبارة الرامزة التي تشبه الومضة او اللذعة الكهربائية السريعة التي تكشف عن شعور الكاتب في لحظة تفاعل مع لغته وأسلوبه ومضمونه، وبالتالي تترك عملية الاستيعاب الكامل والتحليل والتفسير للقاريء.

XXXX

وفي القصة الحديثة تثار قضية الفصحى والعامية وقد اشرنا اليها في اثناء دراستنا للشكل الفني في القصة التعبيرية(٢٠٣) وهذا الموضوع اشبع بالصراع والابحاث الادبية والسياسية، أما لغة القصة فالأولى ان يحددها الأديب نفسه، والاديب المتمكن يختار لغته الفنية كما تفرضها عليه المواقف المختلفة. والعامية لا تعيب القصة حين تؤدي غرضاً جمالياً او فكرياً، وحتى الفصحى في القصة الحديثة فانها تختار من لغة العصر او لغة المثقف العادى لا المتخصص فقط، وهذه القضية متروكة للكاتب المتمكن من فنه فانه اكثر دراية بلغته التي نشبع عنده حساً فنياً ونفسياً، بحيث يشعر أن هذه اللغة - عامية او

فصحى - هي التي تعبر بدقة وصدق وانسجام عن ابعاد هذا الموقف او ذاك.

وعلى سبيل المثال فان ادوار الخراط يستخدم العامية بشكل كبير في معظم قصصه (٢٠٤). ويجنح الى الفصحى التي بمستوى المثقفين المتخصصين في قصص اخرى، وكل ذلك يكون استجابة لما تفرضه عليه المواقف واللحظات الشعرية المختلفة.

اما البناء اللغوي للقصة الذي يستمد لغته من التاريخ كما نجد في محاولات جمال الغيطاني (٢٠٥) فلغة القصة في هذه المحاولات تقليدية او قديمة وكل ما يتبقى من القصة الرمز والايحاء. فالغيطاني يستحضر احداث التاريخ الماضي ليعكس صورة الحاضر، الا ان هذه التجربة لا بد وان تتسع رؤيتها وتعمق وأن يهتم الكاتب بجمالية القصة ولغتها الفنية بالاضافة الى المضمون الذي يتخذ طابعا فلسفيا في القصة الحديثة. وتبقى محاولة الغيطاني هذه حركة تجديدية لا حركة ابداعية لا بد أن يعمقها وينضجها خشية ان نسلمه الى التكرار الذي يهدد التجديد والتطور والابداع في محاولاته الرائدة.

XXXX

ومن أساليب التقنية في القصة التجريدية: الحوار العبثي او ما يشبه الثثرة الكلامية والاستطراد والخلط، وهي تعابير يقصدها الاديب ويعيها وتتضمن حسا رمزيا يوحي بابعاد القصة ومشاعر الكاتب، وهو اسلوب كثيرا ما يتبعه الاديب بدافع نفسي حبث يعاني مشاعر الخواء والفراغ والعبث ويجسد فيه فراغ الحياة او سخريتها او مله وفرقه منها.

فنجيب محفوظ في قصته (النوم) يقطع احداث القصة ليقوم باعراب جملة ثم يعود الى مجرى الاحداث وينابع قصته. يقول:

(- أنت مدرس عربي حسن، هل عرفت فعلا بلا فاعل...؟
- اللغة بلا حدود.

- مات محمد. محمد فاعل، ولكن اي فاعل هذا.

ولذلك فاني ابحث عما اريد خارج نطاق اللغة (٢٠٦) وجاء الجرسون... الخ.

فهذا الاسلوب اللغوي الذي يخرج في ظاهره عن سير الاحداث في القصة، اسلوب مقصود يستحضره الكاتب ليضيف ابعادا فكرية الى 'نسيج' قصته، ويشبع حسا فنيا وشعوريا لدى الكاتب... فالثرثرة ليست مقصوده لذاتها وانما لمشاعر أخرى بعيدة تنطوي عليها عبارات هذا الحوار ورموزه وايحاءاته.

وتكثر في القصة التجريدية الثرائت اللغوية واستخدام العبارات البسيطة او المرححة او البديهة احيانا التي تخرج عن الذوق التقليدي او الوقار الأدبي كما يرى المحافظون،

كما نجد في قصة ابراهيم اصلان (بحيرة المساء)(٢٠٧) وقصة مجيد طوبيا (مائة مليون نحلة في الرأس)(٢٠٨)... وقد تتجاوز القصة الحديثة النجريدية الاعتبارات الخلقية بمفهومها الكلاسيكي - او بمفهوم الذين ما زالوا يعتقدون ان صوت المرأة عورة- وتستخدم لغة علمية مكشوفة ولكنها ليست مؤذية، أضف الى أنها تستحضر لحس تعبيري ملح في أعماق الكاتب وتقوم بدور فني ورمزي في بنية القصة ومحتواها، ونجد هذا في قصة يحيى الطاهر (الكابوس الاسود)(٢٠٩).

XXXX

ومن اساليب التقنية الجديدة في شكل القصة القصيرة ان يقدم القاص للقصة بكلمة ترتبط ضمناً بمحتوى القصة ومحتواها، فابراهيم منصور في قصته (بول وفرجينى)(٢١٠) يقدم للقصة بهذه الكلمة:

(واجبنا؟ علينا ان استطعنا ان نجعل من الملل شعرا)(٢١١).

فالعبرة موحية وكأنها تبوح بأبعاد القصة.

وقد أكثر مجيد طوبيا من هذه الاشارات الذكية التي تعطي أبعاداً عميقة رامزة للقصة، فمنذ قصص مجموعته (فوستوك يصل الى القمر) التي بدأ معظمها بهذا الاسلوب وحتى قصصه الأخيرة وهو يحاول ان يبدأ حكايته بكلمة حولها، والعبرة التي تبثى بها القصة من هذا النوع، تعد عناوين ابجائيا آخر للقصة غير العنوان الاصلى وربما يكون أكثر ابجائية أيضاً. ففي قصة مجيد طوبيا (المعدول والمقلوب)(٢١٢) التي تعرض على لسان أكثر من شخصية يقدم لها بهذه العبارات:

١- مهاب:

(لكل دائرة مركز واحد- حقيقة هندسية)

٢- سعاد

(الشاذ يخلق الشاذ)

٣- نبيله

(الضحك الزائد يسيل الدموع كالبكاء)(٢١٣)

فالكاتب يستحضر هذه العبارات وكأنها نوع من فلسفة المواقف التي تتضمنها القصة. واذا وجدنا ان بعض القصص ليس لها عنوان، فان هذه المقدمة تقوم مقامه او انها تقوم بدور مزدوج، ففي قصة ابراهيم عبد العاطي (كل الشخصيات فيما يلي تخيلية واي تشابه بينها وبين اي شخص حي او حدث هو محض تصادف)(٢١٤). نجد أن هذه المقدمة للقصة هي في الوقت نفسه عنوان القصة، والقصة تنبع تقنية حديثة من ناحية الشكل، فالكاتب يبدأ بعبارات متعددة بعضها يوحى بمضمون القصة وبعضها يشبع رغبة

ما لدى الكاتب، فهو يبدأ على النحو التالي:

(هذا العالم فكاهي تقريبا... وحزين أيضاً بطريقة تبدو غير مفهومة - أ. م.)

(١) هناك شيء واحد فقط على وجه التحديد والحصر قاتل تماماً، وعلى نحو فظ: أنني أوجد. (وضع الجورب في قدمه اليسرى، وسقط ميتاً).

(٢) في الجنازة كان صديقي المتوفى، والذي يعرفه في المقهى، وفي نطاقه فحسب هو الشخص الوحيد الذي كان حزينا بين المشيعين.

وهكذا ترى أنه لم يكن لديه شيء ضده (كنت داخل النعش أراه جيداً وأخرج له لسانى).

(٣) طول حياتي ظللت أشعر أنني ثابت تقريبا.. أما الزمن فهو الذي يتحرك كحد السكين في الزبد.

(الألم...)(٢١٥)

ثم يبدأ قصته.

فهذه التقنية الفنية في شكل القصة ما زالت في مراحلها الأولى، وفي لحظات التشكل والبناء والتكوين، وستضيف فيما بعد شكلاً جديداً وصياغة جديدة في القصة الحديثة. هذا بالإضافة إلى الأبعاد الفلسفية التي تتضمنها أو تثيرها.

XXXXXXXX

أما عناصر التقنية الفنية في القصة القديمة من عقدة وخاتمة ولحظة التنوير وحبكة وعناصر المفاجئة الساذجة... فكلها انتهت من القصة التجريدية تقريبا. وأصبح لها مفاهيم جديدة وأبعاد فنية أخرى، وحين توجد تلك العناصر الفنية فإنها توجد بتقنية جديدة تتلاءم مع فنية القصة الحديثة وشكلها المتطور.

وان مضمون القصة التجريدية الذي يطرحه الكاتب من مواقف مختلفة وحوار فكري يعرض خلاله المشاعر والصراعات، والمفاهيم والرؤى المتنوعة، لا يسمح بأن تعتمد القصة على حبكة أو عقدة أو غير ذلك وإنما اقتضت عناصر فنية جديدة اعتمدت على الحوار والمونولوج، والحدث والشخصية - بمفهومها الجديد - وعلى الأسلوب الفني الجديد وتقنيات المختلفة في القصة المعاصرة كما ذكرنا في هذا الفصل.

ملاحظات الباب الثالث

- ١- جون فليتشر / اتجاهات جديدة في الادب ص ٢٠٢ ط بغداد- دار الحرية - ١٩٧٤.
- ٢- أمثال: محمد حافظ رجب، علاء الدين، هدى جاد، ابراهيم منصور، احمد هاشم الشريف، سليمان فياض، محمود عوض عبد العال، زينب صادق، عز الدين نجيب، عاصم جاد الله، محمد ميروك ابراهيم، محمد جبريل، نعيم عطيه، بهاء طاهر، ابراهيم عبد العاطي، جميل عطيه ابراهيم، حسن محسب، وحيد حامد، صوفى عبد الله، احمد الخميسي، لطفى الخولى.
- ٣- مجلة جاليري ٦٨ / ابراهيم فتحي ص ١٨٤ / ابريل ١٩٦٩.
- ٤- محمد جبريل / (تلك اللحظة من حياة العالم) ص ١٠٢.
- ٥- المصدر السابق ص ١٠٣.
- ٦- غالى شكرى / صراع الأجيال في الادب المعاصر ص ١٤٥.
- ٧- نجيب محفوظ / تحت المظلة ص ٥.
- ٨- محمد البساطي / حديث من الطابق الثالث ص ٥٤.
- ٩- محمد جبريل: تلك اللحظة من حياة العالم، ص ١٩.
- ١٠- احمد هاشم الشريف / كتابات جديدة ص ٣٠.
- ١١- المصدر السابق ص ٣٢.
- ١٢- المصدر نفسه ص ٣٦.
- ١٣- المصدر نفسه ص ٣٣.
- ١٤- احمد هاشم الشريف / كتابات جديدة ص ٣٦.
- ١٥- يحيى الطاهر / ثلاث شجرات تثمر برتقالا.
- ١٦- المصدر السابق ص ٩.
- ١٧- يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٨١.
- ١٨- المصدر السابق ص ٨٣.
- ١٩- المصدر السابق ص ٨٥.

- ٢٠- المصدر السابق ص ٣٣.
- ٢١- يحي الطاهر / الدف والصندوق.
- ٢٢- وحيد حامد / القمر يقتل عاشقه.
- ٢٣- مجيد طوبيا / الايام التالية.
- ٢٤- نجيب محفوظ / تحت المظلة. وفي قصته (الوجه الآخر) وقصة (ثلاثة ايام في اليمن).
- ٢٥- نجيب محفوظ / الجريمة ص ٨٦.
- ٢٦- المصدر السابق ص ١٠٣.
- ٢٧- نجيب محفوظ / الجريمة ص ١٣٥.
- ٢٨- المصدر السابق ص ١٦٣.
- ٢٩- المصدر نفسه ص ١٤٩.
- ٣٠- ابو المعاطي ابو النجا / الوهم والحقيقة ص ٩٩.
- ٣١- يحي الطاهر / ثلاث شجرات تثمر برتقالا ص ٥.
- ٣٢- نعيم عطية / قضية الشاويش صفر ص ٢٠٩.
- ٣٣- المصدر السابق ص ٢١٩.
- ٣٤- المصدر السابق ص ٢٢٢.
- ٣٥- مجلة الموقف الادبي / السنة الرابعة ١٩٧٥ عدد ١١.
- ٣٦- المصدر نفسه.
- ٣٧- ابراهيم اصلان / بحيرة المساء ص ٨١.
- ٣٨- المصدر السابق ص ٨٦.
- ٣٩- كامل زهيري / الغاضبون ص ١٢٠- لم يذكر المصدر - ط أخبار اليوم ١٩٦٩.
- ٤٠- مجلة جاليري ٦٨ / ابريل ١٩٦٩ ص ١١٧.
- ٤١- ويتضح ذلك في مواقف كثيرة من الادباء مثل: توفيق الحكيم ومصطفى محمود واخيراً نجيب محفوظ.
- ٤٢- يوسف الشاروني / دراسات في قصص الشاروني (الخوف والشجاعة) ص ٣٤.

- ٤٣- المصدر السابق ص ٧.
- ٤٤- المصدر نفسه ص ٣٠.
- ٤٥- عاصم جاد الله / الى الشمس في جنازة ص ٨.
- ٤٦- المصدر نفسه، ص ٣٥.
- ٤٧- المصدر السابق ص ١٦.
- ٤٨- المصدر نفسه ص ١٠.
- ٤٩- المصدر نفسه ص ٣٥.
- ٥٠- المصدر نفسه ص ٤٩.
- ٥١- عاصم جاد الله / الى الشمس في جنازة ص ٢٨.
- ٥٢- المصدر السابق ص ٤٩.
- ٥٣- المصدر نفسه ص ٤٩.
- ٥٤- المصدر نفسه ص ٣٩.
- ٥٥- المصدر نفسه ص ٤.
- ٥٦- محمد البساطي / حديث من الطابق الثالث
- ٥٧- محمد البساطي؛ حديث من الطابق الثالث ص ١٤١.
- ٥٨- المصدر السابق ص ١٤٣.
- ٥٩- يحيى الطاهر؛ ثلاث شجرات كبيرة ص ٣٣.
- ٦٠- يحيى الطاهر / الدف والصندوق (المقدمة) ص ٢٨.
- ٦١- كامل زهيري / الغاضبون ص ٩٩ (لم يذكر المصدر).
- ٦٢- يحيى الطاهر / الدف والصندوق ص ٣٥.
- ٦٣- المصدر السابق ص ٣٥.
- ٦٤- المصدر السابق ص ١٢٣.
- ٦٥- المصدر نفسه ص ١٢٥.
- ٦٦- المصدر نفسه، ص ١٢٨.

- ٦٧- المصدر نفسه ص ١٢٩.
- ٦٨- المصدر نفسه ص ١٣١.
- ٦٩- المصدر نفسه ص ١٣٣.
- ٧٠- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٥٠.
- ٧١- المصدر السابق، ص ٥١.
- ٧٢- المصدر السابق ص ٥٧.
- ٧٣- المصدر نفسه ص ٥٥.
- ٧٤- المصدر نفسه ص ٥.
- ٧٥- البير كامو: الغريب.
- ٧٦- نجيب محفوظ / تحت المظلة ص ٥.
- ٧٧- المصدر السابق ص ١٧.
- ٧٨- نجيب محفوظ/ الجريمة ص ١٤٩.
- ٧٩- ابو المعاطي ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ١٦٩.
- ٨٠- وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧.
- ٨١- مجلة جاليري ٦٨ / ص ٧١ لسنة ١٩٦٩.
- ٨٢- مجيد طوبيا/ الايام التالية ص ١٢١.
- ٨٣- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ١٤.
- ٨٤- المصدر السابق ص ٧.
- ٨٥- ابو المعاطي ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ١٧٠.
- ٨٦- المصدر السابق ص ١٧٨.
- ٨٧- المصدر نفسه ص ١٧٦.
- ٨٨- المصدر نفسه ص ١٨٣.
- ٨٩- المصدر نفسه ص ١٧٨.
- ٩٠- المصدر نفسه ص ١٨٢.

- ٩١- ابو المعاطي ابو النجا / ص ١٧٧.
- ٩٢- مجلة جاليري ٦٨ / يونيه ١٩٦٨ ص ٢٠ / ترجمة ادوار الخراط
- ٩٣- احمد هاشم الشريف / كتابات جديدة ص ٧١.
- ٩٤- المصدر السابق ص ٧٥.
- ٩٥- ادوار الخراط / ساغات الكبرياء ص ٨٩.
- ٩٦- المصدر السابق ص ٩٥.
- ٩٧- المصدر نفسه ص ٩٩.
- ٩٨- المصدر نفسه ص ١٠٠.
- ٩٩- ابو المعاطي ابو النجا / الوهم والحقيقة ص ٢٩.
- ١٠٠- المصدر السابق ص ٢٤.
- ١٠١- عاصم جاد الله / الى الشمس في جنازة ص ٨، وفي قصتي (كلاب عم مرروق) و (نشيد الغرفة الحمراء) من المجموعة نفسها.
- ١٠٢- نجيب محفوظ / تحت المظلة ص ٥.
- ١٠٣- المصدر السابق ص ٧.
- ١٠٤- المصدر نفسه، ص ٢٥.
- ١٠٥- المصدر نفسه، ص ٣٣.
- ١٠٦- المصدر نفسه، ص ٣٨.
- ١٠٧- مجلة جاليري ٦٨ / ابريل ١٩٦٨ ص ١٦.
- ١٠٨- المصدر السابق ص ١٦.
- ١٠٩- مجلة جاليري ٦٨ / يونيه ١٨٦٨ ص ٢٠.
- ١١٠- من أشهر الأفلام السينمائية التي لاقت اقبالا منقطع النظير فاق كل الارقام القياسية في تاريخ السينما الاجنبية.
- ١١١- الفريد كازن / تطور الفكر الامريكي في القرن العشرين، ص ٧ من الفصل الثالث عشر، ترجمة ماهر نسيم، ط دار المعارف
- ١١٢- كما في مجموعته (رجال بلا نساء) (First Men Without Women, Penguin 1973 Published, 1928).

- ١١٢- في مجموعته
Dubliners, Penguin 1971 (First Published, 1914).
- ١١٤- كما في مجموعته
Lady With Lapdog, And other stories.
Penguin 1971, Translated by David Magarshack (First Published, 1964)
- ١١٥- في مجموعته
Go Down Moses, Penguin 1970 (First Pub. 1940).
- ١١٦- في مجموعته
Metamorphosis And other stories, Peng. 1973:
Translated by Willa and Edwin Muir, (First Pub. 1916)
- ١١٧- في مجموعته
Twenty- one Stories, Pen. 1973, (First Pub. 1970)
- ١١٨- في مجموعتها
Acurtain of Green. And: The Wide Net. and Other Stories.
(Death of Travelling)
وقصة (موت بائع منجول)
من مجموعتها الاولى (الستار الخضراء) مشهورة جدا.
(انظر في كتاب رأى. ب. وست" القصة القصيرة- الادب الأمريكى في نصف
قرن- ترجمة سميرة عزام ط دار بيروت ١٩٦١).
- ١١٩- في مجموعته
Exile and the Kingdom, Pen. 1970. (First Pub. 1957)
وفي مجموعة "سارتر" (الجدار) ترجمة هاشم الحسيني / ط دار العودة بيروت.
- ١٢٠- بحى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٨.
- ١٢١- بحى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٨.
- ١٢٢- مجلة الهلال- ملحق الزهور- عدد ٧ / السنة الثالثة / يولية ١٩٧٥ ص ٣٦.
- ١٢٣- المصدر السابق ص ٣٨.
- ١٢٤- المصدر نفسه / ص ٣٨.
- ١٢٥- ابو المعاطى ابو النجا / الوهم والحقيقة ص ٤.
- ١٢٦- المصدر السابق ص ٨.
- ١٢٧- المصدر نفسه ص ١١.
- ١٢٨- المصدر نفسه ص ١٠.
- ١٢٩- المصدر نفسه ص ١٥.
- ١٣٠- المصدر نفسه ص ٢٠.

- ١٣١- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ١٠٧.
- ١٣٢- المصدر السابق ص ١٠٧.
- ١٣٣- المصدر نفسه ص ١١٠.
- ١٣٤- المصدر نفسه ص ١١٠.
- ١٣٥- المصدر نفسه ص ١١١.
- ١٣٦- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٣٨.
- ١٣٧- مجلة جاليري ٦٨ / يونية ١٩٦٨ ص ١١.
- ١٣٨- المصدر نفسه ص ١١.
- ١٣٩- محمود عوض عبد العال/ مجموعة الذي مر على مدينة ص ٢ ط. م.ك الاسكندرية / ١٩٧٤. نشرت بمجلة الموقف الادبي / سوريا / ١٩٧١.
- ١٤٠- مجلة جاليري ٦٨ / عدد خاص عن (القصة المصرية القصيرة) - نشرت القصة بمجلة (المجلة) عدد اكتوبر ١٩٦٦ ص ٨٥.
- ١٤١- مجلة جاليري ٦٨ / ص ٩٠.
- ١٤٢- المصدر السابق ص ١٥.
- ١٤٣- المصدر نفسه ص ٨٩.
- ١٤٤- ارنست فيشر/ ضرورة الفن ص ٢٠١ ترجمة اسعد حليم ط الهيئة العامة للكتاب / ١٩٧١.
- ١٤٥- نجيب محفوظ/ حكاية بلا بداية ولا نهاية ص ١٦١.
- ١٤٦- المصدر السابق ص ١٨٦.
- ١٤٧- ابراهيم اصلان/ بحيرة المساء ص ٣٧.
- ١٤٨- انظر في مجموعتي (النداهة...) و (بيت من لحم).
- ١٤٩- انظر في مجموعته (وبعدنا الطوفان) قصة (كل الملوك يموتون) و (الغريب).
- ١٥٠- انظر في مجموعته (الوهم والحقيقة) وبخاصة في قصتي (وقت الزوال) و(الوهم والحقيقة).
- ١٥١- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٧.

- ١٥٢- مجلة القصة- المصرية- ديسمبر ١٩٧٤- ص ١٤٣ مقال مترجم لـ "أوليغ ماسلينكوف" لم يذكر المصدر-.
- ١٥٣- مجلة القصة/ ديسمبر ١٩٧٤/ مقال مترجم لـ "أوليغ ماسلينكوف". (تدور الأحداث في ذهن زوجة بلوم - المؤلف).
- ١٥٤- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٦.
- ١٥٥- المصدر السابق ص ١٦.
- ١٥٦- المصدر نفسه ص ٥٦.
- ١٥٧- المصدر نفسه ص ١١.
- ١٥٨- المصدر نفسه ص ٢١.
- ١٥٩- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٢٤.
- ١٦٠- المصدر السابق ص ٥٦.
- ١٦١- المصدر نفسه ص ٥٨.
- ١٦٢- يحي الطاهر عبد الله/ ثلاث شجرات تثمر برفقلا ص ٢٨.
- ١٦٣- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٧.
- ١٦٤- مجلة الهلال- الزهور عدد يوليو ١٩٧٥ السنة ٣.
- ١٦٥- محمد البساطي/ حديث من الطابق الثالث ص ١٤١.
- ١٦٦- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ٥.
- ١٦٧- ابو المعاطي ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ٥.
- ١٦٨- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٦.
- ١٦٩- عز الدين نجيب/ المثلث الفيروزي ص ٧.
- ١٧٠- كتابات معاصرة- قصص قصيرة- ص ٢٠٠.
- ١٧١- المصدر السابق ص ٢٠٩.
- ١٧٢- غالى شكرى/ ذكريات الجيل الضائع ص ٢٣٧ ط: وزارة الاعلام -القاهرة- ١٩٧٢.
- ١٧٣- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٥٠.

- ١٧٤- مجلة جاليري ٦٨ / ١٩٦٩ ص ٧١.
- ١٧٥- يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٩١.
- ١٧٦- مجلة جاليري ٦٨ / مايو ١٩٦٨ ص ٢٦.
- ١٧٧- احمد هاشم الشريف/ كتابات جديدة ص ٢٩.
- ١٧٨- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ من ١٥.
- ١٧٩- ادوار الخراط/ ساعات الكبرياء ص ٨٦.
- ١٨٠- مجلة جاليري ٦٨ / يوليو ص ١٩.
- ١٨١- ابو المعاطي ابو النجا/ الوهم والحقيقة ص ١٧٠.
- ١٨٢- وحيد حامد/ القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧.
- ١٨٣- جاليري ٦٨ / يوليو ص ٢٠.
- ١٨٤- انظر مجموعته (بحيرة المساء) قصص (انهم يرثون الارض ص ٥٧). (في جوار رجل ضريح ص ١٠٥)، (بحيرة المساء ص ٢٧).
- ١٨٥- انظر قصتي (الخيوط ص ٩)، (خارج الحدود ص ٩) من مجموعته (تلك اللحظة...).
- ١٨٦- انظر قصتي (كل الملوك يموتون ص ١٢٩)، (الغريب ص ٥١) من مجموعته (وبعدنا الطوفان).
- ١٨٧- مجلة جاليري ٦٨ / ص ٧١.
- ١٨٨- نعيم عطية/ قضية الشاويش صفر ص ١٠٩.
- ** سهير القلماوي/ محاضرات حول نظرية الرواية ص ٢١ / ١٩٧٣.
- ١٨٩- محمد جبريل/ تلك اللحظة من حياة العالم ص ٩.
- ١٩٠- نجيب محفوظ/ تحت المظلة ص ٥.
- ١٩١- مجيد طوبيا/ الايام التالية ص ١٧.
- ١٩٢- محمد البساطي/ حديث من الطابق الثالث ص ١٠٩.
- ١٩٣- نعيم عطية/ قضية الشاويش صفر ص ٢٠٩.
- ١٩٤- غالى شكري/ صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٥٢.

- ١٩٥- محمد البساطى / حديث من الطابق الثالث. ص ١٤١.
- ١٩٦- قصص قصيرة / كتابات معاصرة ص ١٩٢.
- ١٩٧- المصدر السابق ١٩٢.
- ١٩٨- انظر قصة عبد الغفار مكاوى (يونس في بطن الحوت) وقصة عبد العال الحمامسى (يوحنا الأمريكى في الحانة) في المصدر السابق نفسه.
- ١٩٩- انظر في قصة نجيب محفوظ (ثلاثة ايام في اليمن ص ٨١) من تحت المظلة و(هجرة الضحاك) ص ١٣١ لمجيد طوبيا من (الايام التالية) و (المعدول والمقلوب) ص ٥٥ من المجموعة نفسها. وقصة (حكايات الزوايا) ص ٦٧ من مجموعته (خمس جرائد لم تقرأ).
- ٢٠٠- ابراهيم اصلان / بحيرة المساء ص ٥.
- ٢٠١- المصدر السابق، ص ٥.
- ٢٠٢- صموئيل بيكت / بانتظار غودو (انظر الصفحات الأولى من المسرحية).
- ٢٠٣- انظر ص ٥٥٥ من هذا البحث.
- ٢٠٤- انظر في جميع قصص مجموعته / ساعات الكبرياء.
- ٢٠٥- جمال الغيطانى / اوراق شاب عاش منذ الف عام.
- ٢٠٦- نجيب محفوظ / تحت المظلة ص ٢٢.
- ٢٠٧- ابراهيم اصلان / بحيرة المساء ص ٢٩ (بذكران ان رجلا كان يبول وساقاه ملفرجتان).
- ٢٠٨- مجيد طوبيا / خمس جرائد لم تقرأ ص ٥٥ (بذكر ان رجلا كان يبحث عن روث بهيمه في الشارع).
- ٢٠٩- يحيى الطاهر / ثلاث شجرات كبيرة ص ٢٧ (حين يتحدث عن الشبق والاحاسيس الجنسية).
- ٢١٠- مجلة جاليرى ٦٨ / يوليو ص ١٧.
- ٢١١- المصدر السابق ص ١٧.
- ٢١٢- مجيد طوبيا / الايام التالية ص ٥٥.
- ٢١٣- المصدر السابق ص ٥٥ وما يتبعها.
- ٢١٤- مجلة جاليرى ٦٨ / مايو ص ٢٦.
- ٢١٥- مجلة جاليرى ٦٨ / مايو ص ٢٦.

الباب الرابع

محاولات في التيار اللامعقول والعبثي

(أ) التيار اللامعقول

مقدمة

- ١ - مفهوم اللامعقول
 - ٢ - موقع قصة اللامعقول
 - ٣ - محاولات محمد حافظ رجب
 - ٤ - الشكل والمضمون
- نجيب محفوظ

(ب) محاولات أخرى في قصة اللامعقول

يوسف ادريس

وحيد حامد

ابراهيم عبد العاطي

مجيد طوبيا

(ج) محاولات عبثية

مدخل الى التيار العبثي

محاولات في العبث

(محاولة وحيد حامد)

٤ - التيار اللامعقول

لجأ الأدباء والفنانون الى الاتجاه المعروف باللامعقول بقصد التجديد في شكل العمل الفني والخروج على الاساليب المألوفة والتقليدية في الفنون كافة.

وحركة اللامعقول في الأدب تحاول أن تجذب في كل من اسلوب العمل الادبي وشكله وبنائه، فتخرج الأحداث من الممكن الى اللاممكن وتتجاوز منطق الواقع المعقول الى منطق الواقع غير المعقول. وفن اللامعقول عملية تجسيد رمزي للأشياء بتقبلها الذهن وبسئوعها من الناحية التخيلية غير انه لا ينقلها من الناحية العملية او المنطقية. وأحداث اللامعقول تجد مسرحا واسعا لها في خيال الاديب الذي يبلور من خلالها مشاعره وغاياته ومواقفه تجاه الاشياء التي تجري فوق أرض الواقع.

وحركة اللامعقول ليست انسلاخا عن الحياة بأي شكل من الاشكال، وليست عجزا عن المواجهه، وانما هي اتجاه فني يحاول التجديد والتنويع ولا يقبل الجمود. واللامعقول عملية خلق جديد فني في شكل العمل الادبي تنتج للكاتب ان يخلق من عالم الوهم والخيال عالما يحلم به او بطمح اليه، وان بصور عالما يعيشه ماديا وعمليا من خلال عالم يعيشه ذهنيا وتخيليا. والكاتب يستعين بالرمز الغامض في عرض أحداثه التي لا تخضع للزمان او المكان، وفي طرح القضايا الانسانية بشكل شمولي.

والمعروف ان حركة اللامعقول بدأت في أوروبا في الفنون ثم انتقلت الى الآداب. وقد ظهر تيار اللامعقول في الشعر والمسرح والرواية الحديثة بشكل ثانوي في البداية واستمر كذلك حتى ظهر كتاب متخصصون في هذا الاتجاه واستقل على أيديهم وشكل مدرسة حديثة في الفن، واطلق على أصحابها اسم (كتاب اللامعقول) نذكر منهم "بيكيت" و "أداموف" و "لونيسكو" و "بنتر" و "أونيل" الذين تخصصوا في مسرح اللامعقول، فكانت مسرحية (بانتظار غودو)(١) من أشهر المسرحيات في اللامعقول وترجمت الى معظم لغات العالم، وحظيت بدراسات نقدية لاتحصى، وبذلك أثرت في تطوير أدب اللامعقول، فلا نجد أدبيا معاصرا يتجه الى هذا التيار دون أن يطلع على هذه المسرحية او مسرحيات "بيكيت" الأخرى، ومسرحيات زملائه الآخرين. ومن أفضل الكتب النقدية التي درست هؤلاء الأدباء ومسرحياتهم كتاب "مارتن ايسلن" (المسرح اللامعقول)(١).

واستهوى هذا التيار بعض الأدباء وظهر في أغلب الفنون الادبية في معظم بلدان العالم، وفي عالمنا العربي كانت محاولات توفيق الحكيم في المسرح تشكل دورا رياديا في نقل هذا التيار الى أدبنا المعاصر، كما نجد في مسرحياته (باطالع الشجرة) و (الطعام لكل فم) التي تعتبر محاولات جريئة في ارتياد هذا الفن في مرحلة مبكرة مهما

اختلفنا في قيمتها الفنية.

وقد وجد بعض أدبائنا في اللامعقول تبريرا للأحداث الغريبة أو الاسطورية في كتاباتهم كما نجد عند توفيق الحكيم، ووجد آخرون أنه حركة تجديد وتطوير في تقنية العمل الأدبي، وأنه أسلوب فني يعطي الكاتب مساحة واسعة لنسج العمل الأدبي وحرية أكثر للتعبير عن مضمون الأثر الفني ومحتواه، كما نجد في الكتابات الجديدة التي ظهرت في الستينات واستمرت إلى اليوم.

ومحاولات اللامعقول في أدبنا المعاصر ما زالت محدودة بالقياس إلى التيارات الأدبية الأخرى الشائعة. وقد بدأ اللامعقول مرحلة جديدة متطورة منذ الستينات لكنه ما زال في دور التشكل والتكوين فلم تستقر قواعده وأسنسه وأصوله ولم يتخصص فيه أدباء معينون بل أنه لا يشكل تيارا فنيا مستقلا بحيث يمكننا أن نقوم بدراسته دراسة نقدية وافية، وإنما نجد محاولات لا تزال تجريبية سواء في الرواية أو الشعر أو المسرح أو القصة القصيرة.

وفي مجال بحثنا سنحاول أن نرصد محاولات هذا الاتجاه في القصة القصيرة في مصر.

- ١ -

لقد انتقلت جميع الموجات الفنية الأوروبية إلى أدبنا المعاصر، واستخدمت بإتقان وتمكن حيناً، وبتقليد وضعف حيناً آخر. وكانت موجة اللامعقول من الموجات التي هبت رياحها على مختلف فنوننا الأدبية، وكانت القصة القصيرة سريعة التأثير بموجة اللامعقول لسماتها المختلفة ولميزاتها الفنية الخاصة فكان اللامعقول في القصة القصيرة خطوة تجريبية تفتح المجال أمام الرواية اللامعقولة ومسرح اللامعقول، وهذا لا يمنع الوجود المستقل للقصة القصيرة التي تلهج التهج اللامعقول أيضاً.

والملاحظ أن الأدباء الذين خاضوا تجربة اللامعقول في القصة القصيرة لم يتأثروا بالقصة القصيرة الأوروبية اللامعقولة بقدر تأثرهم بموجة اللامعقول في الفنون الأخرى وخاصة بالمسرح. واللامعقول في القصة القصيرة لا يزال يشكل جانبا ضئيلا من قصص الأدباء، وكان قصص اللامعقول تأتي عرضية في المجموعات القصصية المتعددة التي تزدهم بالتيارات الفنية المختلفة كما نجد في مجموعات نجيب محفوظ ويوسف ادريس ومجيد طوبيا ومحمد البساطي، حيث لا نعثرا على نسبة قليلة جدا من قصص اللامعقول بينما تشكل القصة التعبيرية والتجريدية الجانب الأكبر من قصص مجموعاتهم المختلفة. أما محاولات محمد حافظ رجب في اللامعقول فتكاد تكون متخصصة في هذا الاتجاه.

فقصة اللامعقول حديثة جدا حتى في أوروبا، وحين نرصد حركة التطور الفني في القصة القصيرة في مصر نجد أن قصة اللامعقول جاءت في مرحلة متأخرة من تجارب الأدباء أنفسهم، واستخدمت بعد استخدام القصة الواقعية والتعبيرية والتجريدية وإن اختلطت معها في كثير من الأحيان. فيوسف ادريس مثلا الذي يشكل مرحلة متكاملة - تقريبا - في تاريخ القصة القصيرة وتطورها الفني، بدأ كتابته في القصة التقليدية والتجريدية والتجريدية ومن ثم بعض المحاولات في القصة اللامعقولة، وكذلك كان الأمر لدى نجيب محفوظ وبعض الكتاب المخضرمين.

وحين نحاول تلمس موقع قصة اللامعقول في تاريخ القصة القصيرة، فأقرب وسيلة إلى ذلك أن نلظر في إنتاج بعض الأدباء ونرى متى لجأوا إلى قصة اللامعقول وأين موقعها من تاريخهم القصصي.

ويوسف ادريس الذي يتطور دائما، تعتبر مجموعاته القصصية تسجيلا أو تاريخا لفن القصة القصيرة المعاصرة في مصر ابتداء من (أرخس لبالي) وانتهاء بمجموعاته الأخيرة الناضجة (فاع المدينة) و (بيت من لحم) و (النداهة).

فادريس كتب القصة التقليدية والواقعية في مجموعته (أرخس لبالي)، ولجأ إلى الواقعية النقدية والتحليلية والاشتراكية في مجموعاته التالية (حادثة شرف) و (آخر الدنيا) و (لغة الآي آي). وفي مرحلة متطورة أخطت التيار التعبيري في مجموعاته (لغة الآي آي) و (بيت من لحم) و (النداهة) وفي هذه المجموعات الأخيرة انتقل ادريس نقلة فنية جديدة، وخطا خطوة تطورية أخرى في فن القصة القصيرة حين كتب القصة التجريدية واللامعقولة في المجموعتين الأخيرتين: (بيت من لحم) و (النداهة)... وإن كانت القصص محدودة وقليلة لكنها تبشر بالمزيد.

فقصة (الرحلة) (٢) ليوسف ادريس تشكل هذه الخطوة نحو تيار اللامعقول. فالرجل - في القصة - يجري حوارا مع شخص وهمي وكأنه يخاطب نفسه أو يخاطب فكرة في نفسه أو مرحلة من تاريخه، ويعتقد أن حياته مفترنة بموت هذا الوهم من أعماقه (لم يعد هناك مناص إمامي أو موتك لا بد أن تنتهي أنت لأبدأ أنا) (٣) واللامعقول عند ادريس يتخذ طابعا رمزيا في هذه القصة، لكن اللامعقول بشكل مرحلة فنية جديدة في قصص يوسف ادريس خاصة في قصتيه الناضجتين: (جمال الكراسي) (٤) و (الخدعة) (٥) حيث يطرح قضايا فكرية مختلفه بأسلوب اللامعقول بطريقة متمكنة من هذا الفن الجديد.

وهاتان القصتان نشرتتا في فترة متأخرة أي ما بين عامي ١٩٦٩ - ١٩٧١ مما يوضح

أن ادريس قد اقدم على هذه المحاولات بعد أن شاع فن اللامعقول في أوروبا وفي عالمنا العربي وبعد أن استخدم في كثير من فنوننا الادبية وفي قصتنا القصيرة أيضا، وهذه الفترة المتأخرة تبرز موقع قصة اللامعقول من الناحية الزمانية من القصص الأخرى، وتظهر أيضا موقعها من مراحل ادبائنا الفنية.

- ٢ -

وينهج محمد حافظ رجب في معظم قصصه نهج اللامعقول. فمجموعته (الكرة ورأس الرجل) (٦) تكاد تقتصر على هذا الأسلوب، بدءاً بأولى قصص المجموعة (الكرة ورأس الرجل) (٧) ثم قصته (النور الذي ذبح الرجل) (٨) و (الامطار تلهو) (٩) و (الطيور الصغيرة) (١٠) ... وانتهاءً بآخر قصص المجموعة حيث يلجأ الى الأجواء الاسطورية والأحداث اللامعقولة الغريبة.

ورجب ينقل البنا عالماً اسود مخضباً بالدماء يمور بهلوسات فكرية وجنون وثناقضات وفوضى. فقرصته (الكرة ورأس الرجل) تتضمن قضايا انسانية تمس حياة الانسان المعاصر، ومعاناته ومأساته، فالرجل المثقف الذي قرأ الاف الكتب واصطدم بواقع يعجز بالفوضى والفراغ والسخف، يكتشف في يوم من الايام الشبه القوي ما بين رأسه وكرة القدم (وتحسست في تلك اللحظة رأسي ورحت أقارن بينه وبين الكرة: الكرة مستديرة... ورأسي هو الآخر مستدير... ولكن كل هؤلاء الناس المتحمسين حتى سور الملعب يهتمون بالكرة أكثر من رأسي) (١١).

فهذه الصورة المجازية تفص بالرمز والابحاء والسخرية، وفي أسلوب اللامعقول هذا اشارات نافمة نائرة ساخطة على المجتمع الذي يتحرك فيه، فالناس قد ولوا ظهورهم للحقيقة وتشبهوا بكل وسيلة للنسبية ونعبتة الفراغ، والرجل هنا يحاول اقناع الناس بالحقيقة الضائعة وسط ضجيج الحناجر المتحمسة، فالرجل يخلع رأسه عن جسده ويستبدلها بكرة القدم فيلعب اللاعبون برأسه بدل الكرة (شاط لاعبان الكرة مرة واحدة... فسال الدم من جبهتي... واخرجت منديلي ومسحته، وتوجهت خارج الملعب- هل لك أن تساعدني يا سيدي الشرطي لأسترد رأسي) (١٢)، فقد أصبحت رأسه كرة يتقاذفها اللاعبون فتتلف الدماء وتنتطير شظايا المخ، والكاتب يعتمد على الرمز والتجريد في قصته بالاضافة الى الجو الاسطوري اللامعقول في عرض الاحداث.

ومحمد حافظ رجب من المجددين في شكل القصة القصيرة خاصة في قصصه اللامعقولة، ومحاولاته هذه تبوح بنضج فني في هذا المجال على الرغم من أن التمثيل التام لابعاد هذا الفن والقدرة على الصياغة الفنية للتعبير عن أفكار مجردة هي أمور لم تتبلور بعد عند أحد من كتابنا، فما زلنا في المرحلة الأولى من هذا التيار وهي مرحلة نبشر بمراحل قادمة أكثر تطوراً وأخصب إنتاجاً.

وقد يكون في قصة اللامعقول نوع من الطرافة والغرابة او المتعة بهذه المعجزات التي نحصل ولكنها ليست طرافة بقصد التسلية والتشويق وانما هي نوع من اللامعقول الفاضح لكثير من وجوه حياتنا الخفية، ونوع من الغرابة التي تكشف عما هو اغرب منها في عالمنا عن طريق الرمز، وهذا الاسلوب قريب من (الكوميديا السوداء) التي قد تضحكننا حيناً او نجد فيها نوعاً من التسلية والمتعة ولكنها في النهاية تضرب على جرح الانسان وتكشف عن مآسيه وهزائمه وعذاباته.

وفي قصة أخرى نرى رجلاً يتحول الى ثور بسبب تناوله دواء يعطى للثيران ويخاطب الناس في قصته (الثور الذي ذبح الرجل) (١٣) على أنهم ثيران تغلو الفرون رؤوسهم، وينحدها أحد المصارعين- الثيران كما يعتقد- ثم يقوم الرجل الثور بقتل المصارع الثور... ثم يجز رأسه ويحضرها للمدير العام. فكما نرى اللامعقول هنا لا يرادف العبث وانما يحاول الكاتب ان يمسح انسان هذا العصر، ويمسح البشرية لما وصلت اليه من انحطاط مزر ووضيع مخز، فحين يسأله البروفيسور:

(- في أي عصر انت؟ بجيب: في عصر الثيران الهائجة) (١٤). حيث فقد الانسان كل سماته الانسانية وتحول الى حيوان شرس دموى. فالكاتب يعبر عن تمرده ورفضه وثورته بأسلوب جديد يجمع ما بين اللامعقول والرمز والتجريد، ويحاول التعبير عن موافقه وغاياته بهذه الاحداث الأسطورية التي تتضمن ابعاد الواقع الاجتماعى والانسانى الذي نعيش فيه.

ورجب متأثر- كما رأينا- بموجة اللامعقول في اوروبا ولكنه لا يقف على السطح. انه يحاول ان يحلل وينتقد وبصرخ من خلال قصصه اللامعقولة في وجه هذا العالم الذي ينهار شيئاً فشيئاً، ويخبط في التعبير عن همومه وقضاياها هذا الاسلوب الفنى الجديد، وكأنه بهذا الاتجاه يحاول ان يخطو بالقصة القصيرة خطوة تطويره جديدة عن طريق تيار اللامعقول.

الشكل والمضمون

فمن حيث المضمون أو المحتوى في قصة اللامعقول فإنها تتقارب مع القصص الأخرى أو التيارات القصصية المختلفة، وإن ما تطرحه القصة التجريدية أو الرمزية تطرحه أيضا قصة اللامعقولة وإنما الاختلاف يكاد يقتصر على الشكل الفني أو أسلوب العرض والاداء فيما بين هذه القصص... هذا بالأسلوب الذي يعتمد على الافتراض أو التخيل أو التصور الذي يبلغ درجة لامعقولة، وهي صورة (فانتازية) ينفذ الكاتب من خلالها لتصوير مشاعره وغاياته.

فالرأس التي نتحول الى كرة قدم عند محمد حافظ رجب أو الانسان الذي يتحول الى ما يشبه الخنفساء عند "كافكا" ليس الا صورة تخيلية يخلقها الكاتب ويبيح لنفسه هذا الافتراض الاسطوري ليقول ما يريد بالاشكل الفني الذي يرتضيه. واللامعقول خروج شكلي واسلوبي على التيارات الأخرى.

فنحجب محفوظ في (تحت المظلة) يعطينا صورة لا معقولة لهذا العالم فيما المشاهد والاحداث الاسطورية فيها الا صورة ذهنية مجردة تنفذ من خلالها الى الجوانب الأساسية في عالمنا المعاصر. نجيب كذب كثيرا عن الموت والحروب ومأسى البشرية الا أن هذا الشكل الجديد أو اللامعقول هو الذي يميز هذه القصة عن قصصه الأخرى. فالكاتب بلجا الى اللامعقول لتجسيد واقع مرفوض أو يشعرنا برفضه من خلال عملية التجسيد الاسطورية تلك التي حشد لها احداث ومشاهد جنونية قريبة من الحلم الرهيب. وقصة اللامعقول تلجا كثيرا الى أساليب التقنية الحديثة كالمونولوج و الاسترجاع وتجاوز عناصر الزمان والمكان، وخلق الوهم بالحقيقة وتقطيع الحوار والاحداث، وهي بهذا تتقارب من قصة التجريدية أو تتداخل معها في كثير من الاحيان لكنها تحتفظ بطابع لا معقولة الاحداث، والبناء الاسطوري على الرغم من أن القصة التجريدية تتضمن احيانا احداثا لا معقولة غير ان سمة التجريد فنيا وفكريا تغلب عليها.

وينضح المونولوج الداخلي والاسترجاع جليا في قصة مجيد طوبيا اللامعقولة (الجاحظون) (١٥) حيث نرى رجلا في الثلاثين وكأنه تجاوز المئة عام، قد غرق في البحر... وتبتلعه سمكة.... وتصطاد السمكة... وتغلب ويغلب هو أيضا ثم يؤكل ويسمع احدهم يقول: (ان صناعة السردين قد تقدمت جدا) (١٦) هذه الحكاية الاسطورية يرويها رجل عن نفسه، يروي رحلته الخيالية تلك بعد موته في جو لا معقول... ويستسلم لمونولوج داخلي مضطرب في أثناء غرقه وحتى نحفظ عيناه... حيث، تدهمه ذكريات الماضي وتخمينات المستقبل... ويسنم في غرقه بينما تفرق معه الآمال والمجتمعات والحضارة.

فالكاتب يعتمد الرمز اللادع والسخرية المريرة. فهو وان لجأ الى بناء خيالي واحداث اسطورية فان هذا اللامعقول قوي التعبير شديد التأثير في مشاعرنا حين يفتح لنا نافذة العذاب والتمزق الذي يعاني منه الانسان في مواجهة هذا العالم بفوضاه وضجيجه وبطشه.

ومجيد طوبيا يلجأ الى الاسترجاع في قصته اللامعقولة الأخرى (خمس جرائد لم تقرأ) (١٧) فهو أيضا يحكى قصته حيث مات منذ خمسة ايام، ويروى لنا حكاية موته على طريقة الارتداد (الفلاش باك) فالقصة كلها لا معقولة أقرب الى الحلم الجنونى او التخيل الاسطورى بعكس من خلال ذلك فكرته ومشاعره تجاه الاشياء في الواقع المرير.

وقصة اللامعقول لا تخضع لمنطق العقل او الواقع، ولا تخضع كذلك لمنطق الزمان والمكان. بل هي لحظات لانهاية في أمكنة ليست محدودة تدور اثناءها وفوقها احداث اسطورية كأنها الأحلام او التخیلات. وقصة ابراهيم عبد العاطى بعنوان (دعد) (١٨) من قصص اللامعقول الناضجة في شكلها الفني المتماسك وفي محتواها العميق. فالقصة حلم صاخب بأحداث غريبة ومشاهد لا معقولة... اجواء الحلم غامضة شاذة تفوق الخيال... الزمان مجهول والمكان غير محدد... نرى رجلا ووالده وامه... تموت الأم... اما الخادم فيتبادل مع الرجل قطع اذنه وانفه وقذفيها للقط... ثم يدخل عروق امه ويرى عالما غربيا في شرايينها... وبشدنا الى هذه الأجواء الرهيبة والاحداث الجنونية الى أن بصحو من احلامه.

وعبد العاطى مغرم باللامعقول في كثير من قصصه. وهذا العالم اللامعقول الذي يعيشه الاديب هو عملية تكثيف لواقع معقول ولكنه أكثر حدة واضخم تجسيدا الى درجة الخيال، ولنعقف على هذا المشهد الجنونى: اذ يسأل مدرسه:

(- لماذا نرسم العين دائرة حولها قوسان مغلقتان؟...)

...فأخفى المدرس ولم يعد قط، وحين سألت امى عنه قالت شيئا غريبا - انك نستطيع منذ الآن ان نسير على قدميك فقط. ومن يومها لم أر امى ابدا) (١٩) ولهذه اللحظات الجنونية او اللامعقولة ابعاد تعبيرية ورمزية تتبلور في هذا الشريط العاصف من الأحلام ما بين الذهول والموت وما بين الهذيان والصرع والهلوسات واثناء الخروج عن المألوف او المعقول سواء في أسلوب القصة او في مضمونها ورمزيتها.

وعبنا نحاول ان نجد المكان او الزمان في هذه القصة فالماضي يختلط بالحاضر وبالمستقبل والوهم يختلط بالحقيقة وتزال الغوارق بين الاحلام والواقع وتحدث كلها في خيال الاديب دون أن نعثر على مكان محدد. ويثير الكاتب في بداية قصته الى دلالة

فكرية كجزء من نظرية اذ يبدأ القصة قائلاً (لو أنك دقت النظر الى الاشياء تغيرت الاشياء) (٢٠) وهو يجعل من الانسان المسؤول عن تغيير الأشياء ما دام هو الذى وضع الأشياء ذاتها... وكأن كل شيء قابل للشك والتغيير.

وقصة اللامعقول في الغالب تطرح قضية الانسان بشكل عام فتتجاوز الحدود الاقليمية وتتخطى البعد الذاتى والبعد الاجتماعى الى البعد الانسانى فيعكس الأديب في قصته هموم الحياة المختلفة التي تتناسب مع هموم الانسان في كل مكان، وهموم الموت او الحرية او العدل مثلا هي قضايا مشتركة بين أبناء البشرية. والفنان المبدع او الاديب المتمكن يستطيع ان يخرج في قصته من اطارها الذاتى او الاجتماعى الى المستوى الانسانى، حيث يشاركه الانسان ابنما وجد فضيئته المطروحة او مشاعره التي يعبر عنها، وهذه السمة من اقوى السمات التي أعطت أدب الاعلام البارزين في الأدب العالمى صورة الشمول والاستمرار.

وقد كانت قصة نجيب محفوظ (تحت المظلة) من المحاولات الرائدة في أدب اللامعقول التي تطرح قضية الانسان المعاصر، وتتجاوز الحدود الضيقة لتطرح كثيرا من جوانب المأساة البشرية في كل انحاء الأرض، فالموت والقتل والظلم يعانى منها الانسان اينما وجد، بالاضافة الى ما نوافر للقصة من عناصر فنية متمكنة ساهمت في بلورة مضمونها بشكل فنى ناضج. ورمزت الى واقع تكسرت حواجزه فانفتح على الواقع الانسانى العام بفضل احساس الفنان الجارف بمأساة الخداع واللامسؤولية وتحطيم الآمال على صخرة زيف السلطة.

محاولات أخرى في قصة اللامعقول

وتجارب اللامعقول في القصة القصيرة في نمو وتطور مستمرين، ففى هذا الخضم القصصى المتزايد نجد محاولات قصصية تتجه الى اللامعقول، ومع انها تشكل نسبة ضئيلة من المجموعات القصصية المتعددة لكنها تعطى صورة متطورة عن هذا الفن، فتفتح آفاقاً جديدة وتؤسس بداية فنية سليمة لتتعلق قصة اللامعقول وتقال حظها من الذبوع والانتشار في المراحل القادمة.

وسنقف عند بعض المحاولات والتجارب الأخرى في قصة اللامعقول لتكوين صورة واضحة عن هذه المرحلة الأولى من مراحل هذا التيار.

يوسف ادريس في: (الخدعة) (٢١) و (حمال الكراسى) (٢٢) فإدريس في (الخدعة) بطرح قضية فلسفية مجردة بأسلوب اللامعقول، حيث يتعرض للصراع المؤلم في حياة الانسان عبر رحلته المجهولة الشاقة في هذه الحياة اذ نجد رجلا في القصة

يتخيل أو يصادف منظرا عجيبا في كل مكان، وفي كل لحظة، فهو يرى رأس جمل رهيب له شفاه غليظة تراقبه وتطل عليه في كل لحظة وتطارده. هذا المنظر الرهيب في الشارع وفي البيت وفي فراشه ايضا، يزرع في نفسه الخوف والقلق، ويحاول تحليل الموقف المجرد هذا حين يقول (ربما لهذا - لعدم اندهاشنا - فرأس الجمل لا يكف عن الظهور، ربما لو اندهشنا، فقط اندهشنا كلنا كلما ظهر لما ظهر ربما نحن مرضى كلنا مرضى، فقد اصبنا يوما بمس في خيالنا ترك آثاره على هيئة رأس جمل، او ربما التطور، أجل التطور قد وصل بنا الى مرحلة الانسان الذي لا بد ان يظهر له رأس جمل) (٢٢) فالقصة كما يلاحظ غارقة في الرموز ويلجأ الكاتب في بعض الاحيان الى التحليل او التفسير لتوضيح القضية المجردة المطروحة، وهذا لا يتناسب مع الأسلوب الفني في فن اللامعقول حيث لا يلجأ الأديب الى تفسير رموزه او تحليل ابعاد فلسفته، وادريس يحافظ على البناء المعقول في قصته ويلجأ الى الرمز والمونولوج في تكنيكه الفني، غير أن الرمز لم يأخذ مداه الفني والفكري كما يتضح في أدب اللامعقول الغربي حيث يتخذ طابعا فلسفيا وفنيا الى حد بعيد، إلا أن ادريس ينتقل بالقصة القصيرة او بعنقه القصصى خطوة جديدة نحو الامام على مستوى الشكل والبناء ويحاول التعبير عن قضاياها وهمومه بأسلوب اللامعقول الحديث.

قصة (جمال الكراسي) ليوسف ادريس:

تكاد هذه القصة تستوفي الابعاد الفنية والفكرية في فن ادريس القصصى فالقصة تروى أن رجلا شاهد شخصا نحيفا يحمل كرسيًا ضخما جدا ويدور به من مكان لآخر من آلاف السنين، وحين يطلب الرجل منه أن يرفض الحمال ذلك لأنه لم يؤمر من (رع) صاحب الكرسي بانزاله... ويستمر في حمله هكذا منتظرا الأمر الذي لا يأتي لبستريح.

فالقصة تعتمد على الرمز في تصوير قضية الانسان المعاصر الذي يحمل على كاهله عبء الحياة الثقيل منذ بدء الخليقة، ويتحمل هموم الدنيا كلها ثم يسير الى مالا نهاية، وانساننا المعاصر محكوم عليه اذن هذا الحمل الثقيل الذي هو أضخم وأكبر منه بكثير دون ان يكون في ذلك أية غرابة اودهشه (ولكن المعجزة الأكبر - الكارثة - انه لا الرجل ولا الكرسي ولا القصة كانت تستوقف احدا لا من المارة في ميدان الأوبرا لحظتها ولا في شارع الجمهورية ولا في القاهرة او ربما الدنيا كلها) (٢٤) فهذه الحياة المستمرة بكل مآسيها وعقدها واهوالها لا تسترعى انتباه أحد وكأنها القدر المحتوم المفروض على الانسان الذي لا يستطيع التخلص منه (... ترميها، تكسرها، تحرقها، والكراسي تعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها) (٢٥) فالرجل يحاول اقناع الشيال ان ينزل الكرسي ولكنه يرفض (ما قدرش... هو اناشيله غية... انا شايه اكل عيش) (٢٦) فالحياة مفروضة بشقائها وقيودها واعبائها والانسان يتحمل كل هذا رغما عنه لكي يستمر

وبعضى مهما كان الثمن باهظا.

وقد اختار ادريس لهذا المضمون الذى يطرح قضية الانسان على مر العصور في كل مكان، اسلوب اللامعقول والرمز، ولجأ في التكنيك الى اسلوب المتكلم وحاول اشراك القارئ في قصته واجرى حوارا ذهنيا يعتمد على الرمز والابحاء في بلورة قضيته، وقد جمع الكاتب كل العناصر الفنية الممكنة لتغدو القصة في صورتها الفنية الحالية وشكلها الممكن وبنائها اللامعقول للتعبير عن افكار ومشاعر انسانية عميقة. وكأن الشكل الفني قد تطابق مع المضمون الفكرى في القصة او ان كلا من الشكل والمضمون قد ساهم في جعل القصة في هذا المستوى الناضج.

وحيد حامد (مرحبا ايها الموتى) (٢٧) و (القمر يقتل عاشقه) (٢٨): وطابع قصص اللامعقول غالبا طابع رمزى، فالاحداث التي يستحضرها الكاتب مهما كانت لا معقولة او اسطورية فإنه يرمز من خلالها الى قضايا مختلفة في حياتنا.

وفصة (مرحبا ايها الموتى) لوحيد حامد من القصص الرمزية التي اتخذت اللامعقول اسلوبا في بنائها الفنى وفي احداثها واجوائها، وهى قصة بلد بعث بها الموتى بأعداد هائلة وزاحموا الأحياء، فلم تستطع البلد استيعاب الأحياء الجدد الموتى ويعجز العلم والسياسة والدين عن تفسير هذه الظاهرة، وتفشل جميع الحلول في انهاء هذه المعضلة الرهيبة ثم يصدر الحاكم امرا بإماته الموتى ثانية، ويتم الصراع والقتال بين الأحياء والأموات... وتتحول البلد الى أكوام من جثث الطرفين.

فالكاتب يقيم بناء لامعقولا ويرسم اجواء اسطورية تدور احداث قصته في هذا الجو التصورى الغريب، وهو يبدأ قصته بكلمة تحذيرية او ايحائية ويقول: (هذه القصة لم تحدث بعد... ولكنها ستحدث غدا او بعد غد على الأكثر) (٢٩) والرمز في القصة يدخل في جميع احداثها، فمن خلال هذه المشكلة يحاول الكاتب الغاء الأضواء على مستقبل البشرية وما ينتظرها من مأس واهوال وصراع دام... اما بسبب انبعاث المسحوقين المدفونين او بسبب الانفجار السكانى او بسبب الصدمات أو الصراعات البشرية عامة، والكاتب يشعر بنوع من التعاطف مع الموتى حين يسمى قصته (مرحبا ايها الموتى) فربما كان الترحيب نوعا من الحس التأبدي لصحوة المطموسين المعدمين على مر العصور.

قلنا ان القصة تلجأ الى الرمز في عرض الاحداث، والكاتب يخلق وضعاً غير

معقول، ومن خلال هذا الوضع الاسطوري ينفذ - عن طريق الرمز - الى تجسيد هموم البشرية ومشاكل الانسان في المستقبل.

ووحيد حامد يكتب قصة اللامعقول حيناً، الا ان الاسلوب التعبيري يغلب على معظم قصصه، ونجد في مجموعته (القمر يقتل عاشقه) اكثر من لون واكثر من اسلوب يهجه في كتاباته، ونجد في قصته (القمر يقتل عاشقه) نوعاً من اللامعقول لكنه أقل حدة فنياً من قصته اللامعقولة الأولى (مرحباً ايها الموتى) حيث كان بناؤها لا معقولاً اما في هذه القصة فإننا نجدها تحليلية تعبيرية الا أن الكاتب يرسم لها خانمة فانتازية لا معقولة تتسق فنياً مع مجريات الاحداث، فالزجل قد أصيب بالفشل الذريع في حياته الخاصة والعامة، وفي مواجهته للحياة وفي همومه العاطفية والانسانية أصبح في وضع نفسي ممزق، وفي حالة شعر معها بالنزوح عن وجه الأرض الى القمر حيث لا ألم ولا ارهاق ولا بشر، وتخيّل ان القمر يقبع فوق رأس الهرم وسيصله بعد قليل وكانت النهاية الانتحار او الموت من فوق سطح الهرم (٣٠) والكاتب يحاول تجسيد طموح الانسان وهمومه التي بلغت في قصته حد اللامعقول، اذ بلجأ الى الرمز حيناً والى المونولوج الداخلي حيناً آخر، وكثيراً ما يلقي الضوء على الماضي السحيق الذي ساهم في مأساته، وهكذا كانت العناصر الغنية في القصة قد شكلت قصة تعبيرية تجاوزت المعقول في احداثها وكانت خاتمتها قد بلغت حد اللامعقول.

ابراهيم عبد العاطي وقصته (كل الشخصيات فيما بلى تخيليه واي تشابه بينها وبين اي شخص حي او ميت محض تصادف) (٣١).

وقد بدأ عبد العاطي كتابة القصة القصيرة من آخر ما وصلت اليه من اتجاهات معاصرة فكانت محاولاته القصصية تنتمي إلى تيارين من تيارات القصة القصيرة: التيار التجريدي وتيار اللامعقول، وهو من الادباء الجدد الذين ما زالوا في بداية الطريق الفني الا ان قصصه القليلة تبشر بموهبة فنية ينتظر ان تضيف شيئاً الى القصة القصيرة في مراحلها القادمة.

وقد اشرنا الى قصة ابراهيم عبد العاطي التجريدية اللامعقولة (دعد) (٣٢) في فصل سابق ووجدنا بدايات النضج الفني عنده على مستوى الشكل والمضمون. وقد اتخذ طابع اللامعقول فيها طابعاً متطرفاً الى حد الجنون والاسطورة. اما قصته هذه (كل

الشخصيات) ان جاز ان يكون هذا عنوانها، فانها من قصص اللامعقول ولكنها أقل حدة ونطرفاً من القصة السابقة. فالقصة هنا تحكي قصة الراوي نفسه اذ يبدأ بالجزن على هذا العالم الغامض، ثم يصف جنازته، ويستطرد ليصف حياته في بيته ومجتمعه، ويصف الليلة الثانية في القبر حيث يقوم حارس القبور بسرقة كفنه (قبل ان يتعفن) (٢٢) على حد تعبير الحارس ثم يتأمل ويحلم في قبره وتسبح في مخيلته الافكار وتتداعى فيتذكر فئاته دعد التي لا يريدها ان تفقد الأمل في رجوعه حتى بعد موته، ويستحضر ذكريات الماضي الى ان يعترف في النهاية ان دعد، تلك العشيقة (لم توجد بالفعل قط) (٢٤).

القصة كما نرى تنسم بطابع اللامعقول، ونجد انها تتمرّد فنياً على اساليب القصة المألوفة. فالكاتب يسرد قصة موته وقد رأينا مجيد طوبيا في إحدى قصصه يحكي قصة موته ايضاً (٢٥) ووجدنا محمد البساطي يحكي مثل هذه الحادثة ايضاً (٣٦). الا ان القصص تختلف في ابعادها الفنية وفي تكنيكها وفي مضمونها رغم تشابه فكرة الحادثة، فعبد العاطي في هذه القصة يحاول ان يعيش تجربة الموت وما الذي سيحدث له بعد ذلك، وتتداعى الافكار في مخيلته، ويخلط الواقع بالاحلام ويرتد الى الماضي على طريقة (الفلاش باك)، ويذكر كيف اخرج لسانه لصديقه وهو داخل النعش اثناء سير الجنازة وكيف كان صديقه الرجل (الوحيد الذي كان حزينا بين المشيعين) (٢٧). والكاتب يجسد الاشياء بطريقة ساخرة نهكية تفضح الكثير من القيم الزائفة في هذا العصر، وفي الوقت نفسه تعكس احساساً مريراً فاجعاً مؤلماً في اعماق الكاتب، وتكشف عن قلق وجودي يعاني منه، فقد فشل في بحثه المستمر في ان يصل الى حقيقة الاشياء، وتصور ان الشيء القاتل في حياته او الخطأ الخفي هو (انني أوجد) (٣٨).

مجيد طوبيا وقصة اللامعقول:

وطوبيا اديب جاد ونشيط، اثرى فصتنا المعاصرة بثلاث مجموعات قصصية متنوعة الاساليب والانجاهات، تدل على وعي ونضج واستيعاب لمعظم التيارات الفنية الحديثة.

وقصة اللامعقول تشكل جانباً لا فناً في قصص طوبيا التي ينسم معظمها بالطابع التعبيري والرمزي، ومنذ مجموعته الاولى (فوستوك يصل الى القمر) (٣٩) نجد بذور اللامعقول في ادبه، وبخاصة في هذه القصة التي سميت المجموعة باسمها، الا ان قصة اللامعقول تتخذ طابعاً أكثر فنية وتمكناً في مجموعته التالية (خمس جرائد لم تقرأ) (٤٠)، فكان البناء الفني في قصصه (خمس جرائد لم تقرأ) (٤١)،... (الجاحظون) (٤٢) وقد اشرنا اليهما، يقوم على اسلوب اللامعقول حيث يتجاوز حدود

الواقع والمنطق الى عالم الخيال والاسطورة ويقدم لنا افكاره ومشاعره في قصة فنية تكاد تستجمع معظم العناصر الفنية في قصة اللامعقول الحديثة.

وبشكل اللامعقول جانبا من الاحداث في قصته الاخرى (مائة مليون نحلة في الرأس) (٤٣) من نفس المجموعة، والقصة تعبيرية في اسلوبها، الا ان تجسيد مشاعر الكاتب بلغ حد اللامعقول للتعبير عن واقع يتجاوز المعقول في حقيقته، فنصور الرجل في القصة انه يرى اشياء لا يستطيع الآخرون رؤيتها، وتتسم القصة بطابع الرمز الذي يستحضر احيانا بأسلوب لامعقول لبلورة غايات الكاتب ومفاهيمه.

اما في مجموعته الاخيرة (الايام التالية) (٤٤) فإننا نجد مجيد طوبيا اديبا مجددا عميقا متطورا، فقصة ندل على تطور فني وفكري، وقدرة على التنويع في اساليب القصة واستيعاب التكنيك الجديد بكل ابعاده، فكانت قصص هذه المجموعة متنوعة الاتجاهات، اذ نرى القصة الرمزية والتجريدية واللامعقولة واساليب الحوار الداخلي والاسترجاع والتركيز على اسلوب (وجهات النظر) وما الى ذلك من عناصر فنية واسلوبية، تعد من مقومات القصة الحديثة.

فقصة (الايام التالية) (٤٥) تنهج نهجا لامعقولا في بنائها الفني، اذ نجد الرجل وزوجته يهاجران الى منطقته خاليه من الجنس البشري، ويخترعان تاريخا جديدا وحياة جديدة وبعبشان بعيدا عن الانسان، فالقصة تستخدم الرمز الفني والابحاء للتعبير عن هموم الكاتب ومكنونات اعماقه التي تؤلمه، وتلجأ الى اللامعقول في عملية تجسيد الاحداث لتصوير هذا الموقف.

وفي قصته الاخرى (لايذكر البدايه) (٤٦) ينتابه شعور قوي ينقله من الواقع الى عالم الخيال حيث يتصور نفسه وقد مات وكفن ودفن- حيث يخرج بأحداث و اسلوب القصة الى حد اللامعقول.

وطوبيا في كثير من الاحيان يزاوج بين الاساليب المختلفة في قصصه.

ولم تقتصر قصة اللامعقول على ما ذكرنا من أسماء او قصص، وانما تلك نماذج مختلفة حاولنا من خلالها ان نقف على طبيعة القصة اللامعقولة في قصتنا المعاصرة،

وان نوضح المرحلة التي نمر بها اليوم وما وصلت اليه من حيث مستواها الفني لدى ادبائنا، وقدرتهم على تطويع هذا التيار الجديد للتعبير عن مضمونهم الفكري.

غير ان هناك محاولات لامعقولة اخرى مختلفة متناثرة بين المجموعات القصصية نورد امثلة على ذلك في الهامش لمن يرغب في الاطلاع (٤٧) الا اننا في نهاية الامر نرى ان قصة اللامعقول في قصتنا القصيرة لا تزال تشكل تجارب ومحاولات في مراحلها الاولى، ولم تكتمل صورنها ولم تشكل تياراً مستقلاً كالتيار التعبيري او التجريدي مثلاً بحيث نقوم بدراستها دراسة وافية متكاملة.

محاولات في القصة العبثية

ولا يسعنا ان ننهي الكلام عن تيار اللامعقول دون الاشارة الي بعض المحاولات العبثية التي لا تشكل تياراً يستحق الدراسة، ولكنها تبدو واضحة في شكل تلميحيات او تجارب قليلة في قصتنا القصيرة، تستحق العرض والاشارة.

فأدبنا الحديث بكل انواعه لم يعرف التيار العبثي بمفهومه الغربي المعاصر وان ما نراه من محاولات جزئية ما هي الا بذور التمرد -الفكري والفني- التي تشكل خطوة نحو الادب العبثي ولكنها خطوة قصيرة وبطيئة جداً.

وقد عرف الغربيون من ادباء الغضب وادباء اللامعقول الادب العابث وكتبوا في هذا المجال كثيراً من خلال انتاجهم الادبي، وكان العبث قد اتخذ عندهم طابعين:

الاول: العبث الذي يهدم ويرفض ولا دخل له بالبناء، وانما هو تعبير عن رفض واستياء من كل شيء، وتحطيم لكل شيء، ثم تحطيم كل القوالب الفنية السابقة واللجوء الى اشكال فنية لا يحدها تنظيم ولا بقية مذهب.

وقد كان جاك فاشيه العابث السربالي وجماعته بثورون علي كل شيء، ويروي عن هذا الرجل انه هبط الى الشارع ورفع مسدسه على احد المارة ثم سأله: كم الساعة؟ وحين اجابه شكره ومضى (٤٨). فهذه الحادثة الغريبة تعكس صورة جنونية عن الجانب العابث في الحياة المعاصرة. وهذه الموجة تكاد تنحصر اليوم في مواجهة مشكلات العالم.

الثاني: العبث الذي يخرج على المذاهب والاتجاهات الفنية المألوفة، ويرفض المفاهيم والافكار السائدة، ولكنه لا يهدم فقط وانما يحاول بناء الاشياء من جديد، فهو خروج على الفن بفن آخر ورفض للفكر بفكر آخر.

وهذا النوع من الادب العابث متشعب الاتجاهات ومتنوع المفاهيم، وهو لا يعنى بالبناء

بمفهومه الاصطلاحي او التقليدي وانما بالكشف عن حقيقته الاشياء مهما كانت مأساوية او فظيعة، وتصوير ابعاد هذا الكون والحياة مهما كانت سلبية أو خاوية، وكان من ادباء هذا الاتجاه كتاب اللامعقول او العيب كما يسمون وعلى رأسهم أداموف وبيكيت، ويقال إن أداموف في (المحاكاة الساخرة) (كان همه أن يجعلنا نلمس لمس اليد عيب الوجود) (٤٩) فقد كانت نهاية شخصياته على هذا النحو: (يقضي المستخدم آخر أيام حياته في سجنه ضريرا. بينما هرست إحدى العربات منافسا آخر بليدا قدقت عنقه والتقطه على فارعة الطريق عمال التنظيفات) (٥٠)، فهو يضع بين ابدينا غفلة الحياة ولا معقوليتها وهيئتها بهذه الصورة التي تتكرر في كل يوم في هذا العصر.

فمثل هذا العيب ينطوي في اعماقه على رؤية رافضة لشكل الوجود ولطبيعة هذه الحياة ويتضمن أيضا احتجاجا على معطيات الحياة الحديثة في صورها الحضارية المختلفة. ومثل هذا العيب الفكري لا يمكن التعبير عنه بفن منظم كما يرى ادباء اللامعقول، وانما بالخروج على كافة الاشكال الغلبة المعروفة.

وقد شاع التيار العيبي في معظم انحاء اوروبا، وكان العيب أولا فكريا وقد اقتضى العيب الفكري تجديدا في الشكل والاسلوب، وبواعث هذا العيب كثيرة جدا خلقتها ظروف العصر وقضايا الوجود المجردة، والعيب موقف فلسفي تجاه الكون والحياة ويختلف هذا الموقف في حدته او اعتداله او تطرفه تبعا لاختلاف الشخص واختلاف المفهوم.

والذي يهمنا في هذا الامر هو مدى تأثر ادبنا المعاصر بهذا التيار-وفي القصص القصيرة خاصة- فالانسان بطبيعته يشعر في كثير من الاحيان باللامبالاة والملل والبأس مما يشكل جوانب العيب في حياته، وهذه المشاعر التي تحتاج الانسان، تتكون بعد الصدمات العاطفية مثلا، او بسبب الكوارث والحروب والمآسي، او بسبب الفشل الذريع الذي يعاني منه الانسان المعاصر ماديا وروحيا، او بسبب فقدان الامل في الوصول الى حل للأشياء وغايات الوجود.. وغير ذلك مما يدفع الانسان الى ان يشعر بلا جدوى حياته وبعيبتها في مرحلة من المراحل.

والادب يحاول ترجمة هذه المشاعر العابثة الى فن يقرؤه الآخرون، ولما كانت تلك المشاعر المأساوية قد بلغت ذروتها في الغرب فقد كان الاتجاه العيبي يجد صدى قويا له بين الناس، كنوع من التعبير عن التعزق المرير الذي يعانون منه جراء كل تلك الصراعات والمآسي.

وتلك الصراعات والمآسي تقل حدتها في مجتمعنا العربي، ولكنها ليست معدومة وانما تتواجد بشكل واضح وعنيف في بعض الاوقات، إلا ان هناك فرقا شاسعا بين اللحظة الحضارية لمجتمعنا واللحظة الحضارية للمجتمع الاوربي.

ان مجتمعنا ما زال يعاني الكثير من مشكلات الحياة الاجتماعية، وهذا لا يعني انه بعيد عن تعقيدات الحضارة او عن مسائل الفكر الفلسفي وما الى ذلك، غير ان الغالب عليه هو الارتباط بالحياة اليومية قبل أي شيء آخر، ولذلك كان الاتجاه اليه اسلوب العايب - وهو اسلوب فلسفي مجرد - في ادبنا المعاصر، يشكل جسما غريبا في اوصافه واهدافه في مجتمعنا الحاضر حتى بين الادباء انفسهم، وقوبل بالحساسة والفهم من الكثيرين وبخاصة بعد المحن النفسية التي عاشها المجتمع في الفترات الاخيرة، وبعد الشعور بالتمزق الفكري والضياع ما بين الايديولوجيات المختلفة، لكنه لم يأخذ طابع الانتاج الادبي او الفني في اعمال الادباء وظل مجرد مشاعر واحاسيس يعاني منها الفرد ذاتيا، ولظروف لا تحصى لم يكن بمقدور الاديب ان يجسد هذه المواقف في عمل ادبي عايب وان كانت بذورها قد خرجت ونمت بين طبقات بعض الاعمال الادبية كما لاحظنا في قصة (ثرثره على النيل)(٥١) لنجيب محفوظ حيث نجد بذورا عبثية غريبة تتضمنها القصة.

وحتى الجيل الجديد لم يستطع ان يفهم ابعاد هذا الاتجاه التفهم الكامل، فأعرض عنه كثيرون وهاجمه اكثر، واكتفى بعضهم بتقبل هذا التيار في الادب الاوروبي. وقام آخرون بتجارب ومحاولات لم يحالفها الحظ في الابداع او في اعطاء صورة ناضجة للعبث كاتجاه فني وتجديد فكري او ادراك انه موقف فلسفي من الاشياء.

ولن ندخل بدورنا في الحوار او الصراع الدائر حول امكانية تقبل مجتمعنا لهذا التيار الذي ولد في الحضارة الغربية او بعد شيخوختها كما يقال، فهذا الصراع لاجدوى منه لان الانسان قد تعلم من التاريخ كثيرا وادرك ان تطور الحياة وتطور الفكر امور لا يوقفها موقف معارض او مستنكر، فلو كان كذلك لانتهى "ببكيث" وانهار من جراء المواقف الرافضة التي قوبلت بها مسرحيه (بانتظار غودو) التي اصبحت الآن من اشهر المسرحيات في العالم، وهذا يعني ان الفن في تطور مستمر وان مجتمعنا (ولا أقول جميعه) لديه استعداد عقلي ونفسي لفهم ابعاد جميع المذاهب الحديثه والموجات الفنية والفكرية التي تعصف بالمجتمع الاوروبي وبمشاعره وقيمه. وهي امور يدركها الانسان في أي مكان، فلربما لم يجربها بنفسه الا انه يتأثر بها ويتفاعل معها وينفعل بها وهذا ما يحدث حين نقرأ الادب الغربي او نشاهد الفن الغربي او السينما الاوروبية، التي تتعرض لمثل هذه الموجات والمذاهب المعاصرة. ويقول غالي شكري في هذا الصدد: (والاتجاه التجريدي في آدابنا العربية ما يزال يؤكد استلها منا لقنون الغربيين في نطاق الشكل، ولكنه يؤكد من ناحيه اخرى قدرتنا علي تطويع هذا الشكل لتجاربنا المحلية، كما يؤكد من ناحيه ثالثة ان هناك سمات خاصة بالعصر الذي نستظل به جميعا شرقا وغربا، شمالا وجنوبا تنعكس بلا ريب علي ادوات التعبير هنا وهناك)(٥٢) وكذلك الامر في الاتجاهات الاخرى، فالعبث رغم سلبياته او مثبطاته يكشف عن الجانب الاسود في

حياتنا، ويعكس الجانب المأساوي من فراغ وملل وخواء ولا جدوى مما لا يمكن تجاهله في حياة الإنسان المعاصر. وحين يعطينا الأديب العبثي هذا الوجه المؤلم والمعتم من حياتنا فلا يعني هذا انعدام الجوانب المشرقة فيها، أو انتهاء قصص الحب والكفاح والصراع والتضحيات والآمال، وإنما هذا الأدب يعكس الأحوال النفسية التي تنشأ عن مواجهة ما وراء الأشياء ومحاولة فهم ما وراء هذا العالم، أو بمعنى آخر ما فائدة أي شيء، وماذا بعد كل هذا، وهي تساؤلات يفرضها حس عقلي وقوي وحس شعوري متدفق لمعرفة كل شيء أو محاولة الاستقرار على شيء.

واستخدمت جميع تلك النظريات والمذاهب بمستويات متفاوتة، وكان الاتجاه العبثي قد أثر في الأدباء عندنا ول بعضهم محاولات لا نقول إنها من الأدب العابت إلا لأن أصحابها قصدوا أن تكون كذلك.

وحيد حامد في قصته (قاييل في نزهة) (٥٣)

وهي من القصص الحديثة من حيث شكلها الفني، فقد استخدم الكاتب أساليب المونولوج والاسترجاع والحوار والرمز، مما اضطر على القصة طابعاً تعبيرياً أو تجريبياً ولا نريد أن ندرجها تحت تيار محدد، وإنما نكتفي بالإشارة إلى أنها من القصص القصيرة الحديثة في شكلها ومضمونها. أما من حيث المضمون فإنها تطرح فكرة عابثة، مما جعلنا ندرجها تحت تيار العبثية في القصة.

يبدأ الكاتب قصته بهذه العبارة: (ما يمكن أن يحدث... حدث، ولم يعد هناك سوى الجريمة فحدث) (٥٤). ثم يروي الكاتب القصة وكأنه المتكلم ويخاطب القاري، ويجري معه حواراً حول جريمة ارتكبها وقدم للمحاكمة وحكم عليه بالاعدام. والراوي يتحدث عن اقدامه على قتل صديقه دون سبب معقول أو مقبول، ونذكر من خلال الأحداث أن القتل كان بسبب العبث (قتلت ولا أدري لماذا... قتل لأفعل شيئاً لم أفعله من قبل) (٥٥) وهذا ما يظهر في المرحلة الأولى ثم يحقق معه ويحكم عليه بالاعدام (لست أسفاً أو حزينا لأنني سأعدم لأن الدنيا رحلة وكلنا راحلون) (٥٦) حيث يواجه الموت كأمر طبيعي أو ختامي لرحلة الحياة.

نحن اذن امام قصة غريبة من حيث الفكرة. انها مستوحاة أو متأثرة الى حد بعيد بقصة "البيركامو" (الغريب) (٥٧). فالفكرة الرئيسية في القصتين تتقارب أو تتطابق، إلا انهما تختلفان في فهم كل كاتب لأبعاد هذه الفكرة، إذ يختلف الأدبيان في وجهة نظرهما في القضية المطروحة إلى جانب الفوارق الفنية الكبيرة بين القصة والرواية.

ف"ميرسو" بطل (غريب) "كامو" يرتكب جريمة قتل دون سبب مقنع من وجهة نظر المحكمة أو أية وجهة نظر أخرى، ثم يحاكم ويعدم دون أن يقاوم أو يدافع عن نفسه وكان بإمكانه النجاة، إلا أنه لا يابه بالموت وكان طلبه الأخير أن يحتشد الناس لرؤية

منظره وهو يقدم للمشقة، وقد تجمعت عناصر مختلفة جعلت "ميرسو" يرتكب جريمته، اذ كان القدر يلعب دورا حين سلط الشمس على عينيه من السكين التي كان يحملها الرجل امامه في اللحظة الحرجة، وكانت الحياة، والموت مجرد امور عادية لا يوليها الرجل اهتماما- فلم يحزن على موت امه بل ذهب مع صديقه لمشاهدة فيلم كوميدى- وكان الرجل في اعماقه غريبا معقدا شديد الغربة والتعقيد، يعاني القرف والغثيان والملل والفراغ.

وكلها ازمات نفسية مريرة دفعت بمساعدة القدر وفوضى الحياة والوجود الى ارتكاب الجريمة التي فاجأته دون ان يكون له يد فيها او غاية منها.

اما بطل وحيد حامد فهو متهم رافض محتج على الاوضاع الاجتماعية، فالمجتمع فقد قيمه (مات الحب...اليوم ضجيج...دخان)(٥٨) واصبح سخيلا حيث تذكر (السيدة التي تريد انقاذه-من الاعداء-لوسامته)(٥٩) ثم يتذكر مومسا (احس انني امام مأساه لا امام امرأة)(٦٠) فالرجل يعاني مشاكل اجتماعية لاحصر لها. وهو ايضا يعاني صراعا فكريا مريرا، يعاني الملل والفراغ والتفاهة، يعاني الغربة واليأس واللاجدوى (هذا الرجل ولد وعاش ومات، للدع الاولى ولنمسك الثانية عاش... ولد... جاع... شبع... اسندان... تزوج... ألجب... اخذ الدرجة الرابعة... مات... انتهى كل شيء... والدنيا رحلة وكلنا راحلون)(٦١) ففضيبته اذن من الناحية الاخرى وجودية او قضية فلسفية فهو يرفض هذا المطلق العايب للحياة والوجه غير المعقول للوجود، تولد...تعيش...ثم تموت...لماذا اتيت اذن؟...ولماذا تذهب...والى اين تذهب... كلها تساؤلات جعلته يشعر بالغربة والملل والضيق في هذا العمر (الذي لا يدري فيه الانسان ماذا يفعل)(٦٢).

تراكمت الازمات في اعماقه وسببت له التمزق والصرع، وتداخل التمرد الاجتماعي مع التمرد الفكري في صراع رهيب فارتكب جريمة القتل ظنا منه انه بذلك يقتل-التمزق والقلق، يقتل الملل والفراغ والركود (لما كنت غير مرتاح لهذه الحياة...أحس أن الناس جميعا كالتماثيل ..وانا أكره التماثيل دائما، فقد كنت أتمنى احداث أي حركة)(٦٣) الي أن يبلغ ذروة الرفض والتمرد الي درجة العبث حين يصرخ (قتلت ولا أدري لماذا...قتلت لأفعل شيئا لم افعله من قبل)(٦٤).

فالرجل ذو اطوار غريبة (فحين ذكرت الصحف ان السجائر تسبب السرطان سارعت بشراء علبة واصبحت مدخنا)(٦٥) وكأنه مازوشي يتلذذ بالآلم ((تفليح الظافر...كي بالنار... كل هذا أحبه واهواه)(٦٦) ..وكانه يقتل بذلك مشاعر الألم والعذاب التي استقرت في اعماقه، وها هو يقتل وكأنه يحتج على القتل نفسه (يجب أن تعرف أن هذه ليست اول جريمة في تاريخ البشرية... هي جريمة في عصر كله جرائم...لقد قتلت وليست اول من قتل ولا آخر .. وسأعدم ولن يتغير في الحياة شيء)(٦٧)، وهذا شعور

ساخر في تبرير الجريمة بنطوي على مأساة مريعة يعاني منها الانسان (وقد مات آلاف البشر حين القيت اول قنبلة ذرية على هيروشيما)(٦٨) فالانسان اليوم متخبط ثائه لا يدري ماذا يفعل وبدور في دائرة مفرغة وفي دوامة سحيقة (ثم انني مللت الدنيا وكرهت هذه الحياة...انها راكدة مملة... الاشياء هي الاشياء، يخيل الي انها تدور دورة عكسية)(٦٩) فالرجل غاضب رافض لكنه عاجز يائس، وقد اوصلته كل تلك المشاعر والتمزق والصراع الى قمة العبث واللامبالاة والى نوع من الهستيريا او الجنون (لقد قتلت.. و قتلت صدبقي ولكن دون سبب... لا تعجب من ذلك ... المهم اني سعيد لأنني سأعدم)(٧٠) بالتالي يبلغ مرحلة عدمية في حياته.

فالقصة كما نرى مكثفة جدا، تنطوي على فكرة عابثة في فهم الاشياء، وعلى نظرة عبثية في مواجهة الوجود، وهذا الموقف العبثي وقفه كثيرون من فلاسفة الوجودية وادباء الغضب وكتاب اللامعقول والعبث، الا أننا نشعر أن للكاتب معاناه ذاتية جعلته يستوحي الفكر العبثي للتعبير عن تجربته الشعورية ومعاناته الفكرية.

ووحيد حامد في هذه القصة يكاد يخلص بواعث العبث في العالم، اذ يرفض الحروب والقتل منذ الأزل، والملل والخواء، والمصير المجهول ولا معقولة الحياة، والقدر، والرياء والزيف والحضارة... وهو يشير اي جميع هذه المسائل في قصته وهي المسائل التي خلقت الحس العبثي في حياة الانسان المعاصر.

وتبقى القصة بالتالي ليست مجرد تقليد لـ (غريب) "كامو" وان كان قد تأثر بها جدا، وانما هي تجربة او محاولة في طرح الفكر العبثي وهو فكر خطير جدا في حياة المجتمعات من الناحية العملية، ولكنه يخدم مجتمع العصر مادام الحدث فيه يعتمد علي الرمز الغني الذي يوحى وبكشف عن ابعاد المأساة الانسانية في وجوده وعالمه. ولجأ الكاتب في بناء قصته الى اسلوب حوارى ما بين الراوي والقارئ لعرض أحداث القصة وبلورة فلسفة الاغتراب والرفض والعدم.

الخاتمة

كان هدفنا ان نعطي صورة للقصة الحديثة في مصر، وان نبرز نواحي مغمورة في اعمال الادباء المحدثين في هذا الشكل الاصيل.

ان الادباء الشبان يعانون القطيعة فيما بينهم وبين مجتمعهم، وتزداد حدة هذه المعاناة في اعماقهم حين تقابل اعمالهم القصصية بنوع من الازورار عنها أو التحفظ أزاءها من جانب النقاد، فنصبح المشكلة أكثر صعوبة وفداحة. فالناقد يكون رؤيته ومفهومه للفن من الفن نفسه، كما حصل للنقاد حين زعزع "بيكاسو" مفاهيمهم ونظرياتهم حول الفن، فبدأوا في تكوين مفاهيم جديدة تتناسب مع الفن الجديد.

وحركة الأدب الجديد في مصر تحتاج الي دراسة فنية من منطلق جديد ورؤية جديدة بحيث تتفاعل هذه الدراسة مع النقد بل مع الأدب نفسه وتتفاعل به، فنوضح حركة تطوره وظروف نشأته ودواعيها وبواعثها، ونحاول أن توجد حلقة الوصل ما بين هذا الأدب والمرحلة الحضارية والنفسية التي يعبر عنها، لكي يدرك الكثيرون ويقتنعوا أن الأدب الحديث - مهما كان مغالبا أو متطرفا - ان هو الا صورة صادقة للمرحلة الحضارية التي نعيشها، والمشاعر والهموم الاجتماعية والفكرية التي نعانيها في هذا العصر.

وحين نلقي نظرة عامة علي قصتنا المعاصرة فأول ما نواجه به انها تدور في أجواء شاحبة مظلمة وتعكس الجانب المأساوي من حياتنا، ومن القليل النادر ان نجد قصة من القصص تعكس مشاعر الفرح والارتياح والسعادة، وحتى قصص الكفاح والتضحيات - وكل الصور السارة - تدور في أجواء مأساوية كثيفة ايضا.

فالكثاب اليوم يعيشون حالة القلق - ماديا وسياسيا وذائبا - ويشعرون بالقلق الوجودي والديني والمبتأفزيقي، ويعانون من الانقسام الشخصي والنفسي، وضعف ارادة التفكير، والتلون الاجتماعي والازمات العاطفية، والغربة عن هذا العالم -عالم ليس عالمهم ولا هو لهم- اذ يحس الواحد فيهم أنه دخیل على هذا الشكل الحضاري ومظاهره ووجوهه المختلفة، ومثل هذا الوضع صبغ أذههم بالصبغة النشأومية الكئيبة وجعل مشاعر الفرح والسعادة نوعا من الامل المنتظر، الذي لا يأتي في لحظة الا ليذهب في التالية. وقد رد غسان كنفاني علي أحد المتخمين بمشاعر النشوة والسعادة قائلا: كيف تريدني أن أكتب عن شيء لم أعرفه طول عمري -يقصد السعادة- هذه الصورة التي اتسمت بها القصة الحديثة، وجعلتها تميل الي مختلف ألوان التشاؤم واليأس والارق هي التي جعلتنا نستقصي ونركز ونطيل -في بعض الاحيان- في عرض الموضوعات والمضامين التي طرحتها القصة المعاصرة في هذه الفترة.

وانخذت دراستنا لمضمون القصة بمختلف تياراتها، التعبيرية والتجريدية واللامعقولة،

طابعاً مكثفاً مركزاً في عرض القضايا الاجتماعية والسياسية والفلسفية كافة التي طرحها الكتاب على اختلاف مواقفهم ووجهات نظرهم ومنطلقاتهم الفكرية. وقد حاولنا استحضار أو انتقاء ما نستطيع من القصص التي تبرز هذه القضايا والمنطقات، وتحليل أبعادها ومحتواها لنقف بالتالي على غايات الكاتب وأهدافه ومشاعره من خلال أعماله الفنية.

أما من حيث الشكل الفني فقد حاولنا رصد حركة التجديد التي دخلت عالم القصة الحديثة، مما جعلها تتجاوز الأساليب التقليدية المختلفة والموضوعات الاجتماعية المهيمنة، فلم يكن من المعقول أن تصور قصص تيمور في العشرينات الأوضاع الاجتماعية والنفسية في السبعينات، لاشكلاً ولا مضموناً، فقد استوجب التطور من القصة التقليدية إلى القصة الحديثة تطوراً وتجديداً في شكلها وتقنياتها. وقد عرضنا في هذا البحث للأساليب والتقنيات الجديدة التي استحدثت في القصة الحديثة على اختلاف تياراتها. فقد استعمل الأدباء في قصصهم معظم الأساليب الفنية، ودخل في تقنياتها المونولوج و(الغلاش باك) ووجهات النظر، والتفتيت والنقطي، والخروج على المألوف والتكرار والتكثيف والتركيز. وخلط الماضي بالحاضر والواقع بالخيال، والكلمة الحية الموحية والعبارة الرامزة، والاستطراد والترشاد الكلامية المقصودة أو (العبث اللغوي والفكري) وتلبس التاريخ ثوب الحاضر والعكس، واستحضر الأسطورة... إلى غير ذلك من أشكال التقنية الجديدة في كل ما عالجه هذه الدراسة.

وهذا الشكل الفني الحديث كانت تفتقده القصة التقليدية، مما استدعى التركيز عليه في هذا البحث، ومحاولة بلورته، والوقوف على القصص التي استطاعت أن تستوعبه وتجدد -نسبياً- استعماله، ومن ثم الوقوف على صورة القصة القصيرة من جميع جوانبها في هذه المرحلة ومحاولة حصر التيارات التي ارتادت في السنوات الخمس عشرة الأخيرة، وإظهار موقعها من الغنون الأدبية الأخرى.

وقد حاولنا في هذا البحث أن نشير في تدقيق إلى بعض مشاهير الأدب الغربي الذين أثروا الأدب الإنساني بأعمال رفيعة مبدعة، ثم أثروا في أدبائنا المعاصرين من حيث التقنية الفنية والمضمون الفكري. إذ كانت مؤلفاتهم سريعة الانتشار والذيع، وترددت أسماء كثيرين من أصحاب الكتب الشهيرة التي كانت قد أدت إلى تطور الفن الأدبي في مختلف بلدان العالم.

فكتابات اللامعقول والغضب والعبث، ثم اللامسرح واللارواية (الرواية المضادة) والفصيدة النثرية، قد أسهمت كلها في قلب المفاهيم الأدبية وأخرجت الأدب من حدوده القديمة وأسواره المألوفة وجعلته فناً مؤثراً فعلاً يطرح شتى قضايا الفكر والحياة.

وكان أدباؤنا من جملة من تأثروا بالأدب والأدباء العالميين، وبحركات التجديد الفني، وقد حاول كثير منهم أن يستغل في فكره وفلسفته وأن يتجاوز مرحلة (التماس)

مع الفن الغربي الي مرحله (التداخل) فيه فانتقل من الرؤية الخارجية والتلامس الجانبي الي الغوص في ابعاد العمل الفني والخروج بشخصيه مستقلة وفلسفة خاصة، فادرة على الابداع والتمكن والعطاء.

ووضوح التأثير بالأدب العالمي جعلنا نرفض ونتجاوز كثيرا من الآراء الضيقة المحدودة، كأن يقول احدهم: (وكتاب الفصه القصيره لم يخرجوا من عباءة بحى حقي باعتباره آخر من بقي من جيل الريادة، ولكن من معطف يوسف أديس باعتباره زعيم كتاب جبل الوسط)(٧١)، وهو بهذا يرد على واحد آخر، ومثل هذه الأقوال او (الخروج من المعطف) قضية تفتقد الي الحس الواعي لحركة الفن والحياة، وقد قيل مثل هذا في (معطف جوجول) في السابق، لكن الأمر ليس كذلك، فالأديب يتكون فنا من الف مصدر ومصدر، ثم يتشكل في النهاية بشخصيه ذاته متفردة، ويصبح له عالمه الخاص، بغض النظر عن مستوى هذا العالم او كيفية هذه الذات، ونخلص من هذا الي اننا لانجد بين معظم أدبائنا من بقي حبيس التأثير او التقليد لاسلوب واحد او لأديب معين، وانما الغالبية انطلقت نحو التجديد والابداع والتفرد وان لم يكن بمقدورنا ان نحظى بشرف الريادة الاولى والاكتشاف.

اما استشراف الفن القصصي في الفترة القادمة فمن الصعب التنبؤ به او التعرف على ملامحه، الا عن طريق الحدس والتوقع، أما الحس الفني ورصد تطور الأشياء فمن الصعب تطبيقه على القصة في مصر لأن الأدب في مصر يخضع في كثير من الأحيان لظروف مرحلية آنية سرعان ما يتغير بتغير هذه الظروف، فقد نجد في فترة ما سيادة الأدب السياسي أو أدب الصحافة أو أدب العقيدة، ونجد في فترة أخرى أدب العواطف والحب... وهذا التغير قد يجري على أديب واحد، حيث يخضع لعوامل التغيير والانجراف نحو الفن السائد، كما نجد في قصص نجيب محفوظ التي يكتبها للسبيل أو قصص مجيد طوبيا في هذا المجال، فلم يحتفظ الأديب بالخط التصاعدي لحركة الفن او حتى لمستواه الذاتي.

اما المرحلة الحالية فإن الانتاج القصصي يبشر بمرحلة عطاء وخصوبة فادمة، وهناك اسماء جديدة تتردد في سماء القصة القصيرة نأمل أن تثري القصة الحديثة وتزودها بنتائج رفيع يبلور التيارات المعاصرة ويكشف عن جوانبها المختلفة بأسلوب أكثر تمكنا وابداعا، ثم بنطلق نحو آفاق جديدة وتقنيات أخرى، ويرتاد المجالات الفنية المختلفة ليفتح الطريق ويمهدا للأجيال القادمة مع الاحتفاظ بشخصيته الفنية وعقليته الواعية ونظراته الفلسفية للأشياء ومواقفه الحقيقية الصادقة في مواجهة الظروف الحضارية القادمة.

انتهى البحث

ملاحظات الباب الرابع

- ١- Samuel Beckett: Waiting For Godot, Landon 1955
- ٢- Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, Penguin 1971.
- ٣- يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٧٣.
- ٤- المصدر السابق ص ٧٣.
- ٥- قصص قصيرة / كتابات معاصرة ص ١٩٢.
- ٦- يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٩١.
- ٧- محمد حافظ رجب/ الكرة ورأس الرجل (صدرت عام ١٩٦٨ / عالم الكتب).
- ٨- المصدر السابق، ص ٥.
- ٩- المصدر نفسه ص ٢٨.
- ١٠- المصدر نفسه ص ٤٢.
- ١١- المصدر نفسه ص ٦٩.
- ١٢- المصدر نفسه ص ٩.
- ١٣- المصدر نفسه، ص ٩.
- ١٤- المصدر نفسه ص ٢٨.
- ١٥- المصدر نفسه، ص ٣١.
- ١٦- مجيد طوبيا/ خمس جرائد لم تقرأ ص ١٧.
- ١٧- المصدر السابق ص ٢٥.
- ١٨- المصدر نفسه ص ٥.
- ١٩- مجلة جاليري ٦٨ / السنة الأولى / عدد مايو ١٩٦٨ ص ٥٨.
- ٢٠- المصدر السابق ص ٦٠.
- ٢١- المصدر نفسه، ص ٥٨.
- ٢٢- يوسف ادريس/ بيت من لحم ص ٩١.

- ٢٣- قصص قصيرة / كتابات معاصرة ص ١٩٢.
- ٢٤- يوسف ادريس / بيت من لحم ص ٩٦.
- ٢٥- قصص قصيرة ط كتابات معاصرة ص ١٩٢.
- ٢٦- المصدر السابق، ص ١٩٥.
- ٢٧- المصدر نفسه ص ١٩٥.
- ٢٨- وحيد حامد / القمل يقتل عاشقه ص ١٣١.
- ٢٩- المصدر السابق ص ١١٥.
- ٣٠- المصدر نفسه، ص ١٠٣.
- ٣١- المصدر نفسه، ص ١٢٣.
- ٣٢- مجلة جاليري ٦٨ / مايو ١٩٦٨ ص ٢٦.
- ٣٣- انظر ص من هذا البحث.
- ٣٤- مجلة جاليري ٦٨ / مايو ١٩٦٨ من ٢٧.
- ٣٥- المصدر السابق ص ٢٨.
- ٣٦- انظر ص من هذا البحث.
- ٣٧- محمد البساطي / حديث من الطابق الثالث (قصة رجل ميت) ص ١٠٩.
- ٣٨- مجلة جاليري ٦٨ / مايو ١٩٦٨ ص ٢٦.
- ٣٩- المصدر السابق ص ٢٦.
- ٤٠- مجيد طوبيا / فوستوك يصل الى القمر.
- ٤١- مجيد طوبيا / خمس جرائد لم تقرأ.
- ٤٢- المصدر السابق ص ٥.
- ٤٣- المصدر السابق ص ١٥.
- ٤٤- المصدر السابق ص ٥٣.
- ٤٥- مجيد طوبيا / الايام التالية.
- ٤٦- المصدر السابق ص ١١٩.

- ٤٧- المصدر نفسه، ص ٥.
- ٤٨- انظر قصة (مقهى الفردوس) لأبو المعاطي أبو النجا من مجموعته (الوهم والحقيقة)... ص ٢٤.
- وقصة (الصعود والهبوط) لنعيم عطية من مجموعته (فضية الشاويش صقر) ص
وقصة (الطيور) لآحمد هاشم الشريف من مجموعته (كتابات جديدة) ص ٣٠. وقصة
(يونس في بطن الحوت) لعبد الغفار مكاوي في كتابات معاصرة (قصص قصيرة)
ص ١٨١.
- وقصة (الظلام) لنجيب محفوظ من مجموعته (تحت المظلة) ص ٣٣ وقصة (٣٥)
البلتاجي ٥٢ عبد الخالق ثروت) ص ٣٣ وقصة (الوارث) ص ١٠١ ليحيى الطاهر
من مجموعته (ثلاث شجرات كبيرة).
- ٤٩- كامل زهيري / الغاضبون ص ٨.
- ٥٠- مجلة الآداب الأجنبية ص ٢٢١ / السنة الأولى عدد ٢ (دمشق).
- ٥١- المصدر السابق ص ٢٢١.
- ٥٢- نجيب محفوظ / ثرثرة فوق النيل ط دار مصر ١٩٦٦.
- ٥٣- غالى شكري / صراع الاجيال في الادب المعاصر ص ١٤٥.
- ٥٤- وحيد حامد / القمر يقتل عاشقه ص ١٢٧.
- ٥٥- المصدر السابق ص ١٢٧.
- ٥٦- المصدر نفسه ص ١٢٧.
- ٥٧- المصدر نفسه، ص ١٢٧.
- ٥٨- Albert Camus: The Outsider
- ٥٩- وحيد حامد / القمر يقتل عاشقه ص ١٤٠ (قصة قابيل في نزهة)
- ٦٠- المصدر السابق ص ١٣٠.
- ٦١- المصدر نفسه ص ١٣٦.
- ٦٢- المصدر نفسه ص ١٣٢.
- ٦٣- المصدر نفسه ص ١٣٩.

- ٦٤ - المصدر نفسه، ص ١٣٨.
- ٦٥ - المصدر نفسه، ص ١٣٩.
- ٦٦ - المصدر نفسه ص ١٢٧
- ٦٧ - المصدر نفسه ص ١٤٠.
- ٦٨ - المصدر نفسه ص ١٢٨.
- ٦٩ - المصدر نفسه ص ١٢٩.
- ٧٠ - المصدر نفسه، ص ١٣٤.
- ٧١ - المصدر السابق ص ١٣٧.
- ٧٢ - قصص قصيرة / كتابات معاصرة / جلال العشري ص ٢١٩.

المصادر والمراجع

١ - المجموعات القصصية:

- ١- ابراهيم اصلان بحيرة المساء الهيئة المصرية العامة ١٩٧١
- ٢- احسان كمال سطر مغلوط (هدى جاد، نجيبه العسال) الهيئة المصرية العامة ١٩٧١
- ٣- احمد هاشم الشريف وجه المدينة دار الطليعة ١٩٦٩
- ٤- احمد هاشم الشريف احمد الخميسي كتابات جديدة الهيئة المصرية ١٩٧١
احمد يونس
- ٥- ادوار الخراط حيطان عالية اطلس ١٩٥٦
ساعات الكبرياء دار الاداب ١٩٧٢
- ٦- بهاء طاهر الخطوبة ١٩٧٢
- ٧- جاذبية صدقي نعال وقصص اخرى الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤
- ٨- جمال الغيطاني اوراق شاب عاش منذ الف عام ١٩٦٩
- ٩- زينب صادق يوم بعد يوم الهلال ١٩٦٤
- ١٠- زهير الشايب المطاردون الهيئة المصرية ١٩٧
- ١١- سليمان فياض وبعدها الطوفان دار الكاتب ١٩٦٨
- ١٢- صوفى عبد الله الف مبروك الدار القومية ١٩٦٤
القفص الاحمر دار المعارف ١٩٧٥
- ١٣- عاصم جاد الله الى الشمس في جنازة
- ١٤- عبد العال الحمامصي للكناكيت اجنحة دار الكتاب ١٩٦٨
- ١٥- عبد الله خيرت وراء الزجاج دار الكاتب ١٩٦٧
- ١٦- عز الدين نجيب المثلث، الفيروزي دار الكاتب ١٩٦٦

١٧-	علاء الديب	القاهرة	
١٨-	لطفي الخولي	ياقوت مطحون	روز اليوسف ١٩٦٦
١٩-	مجيد طوبيا	فوستوك يصل الى القمر	الهيئة العامة ١٩٦٧
٢٠-	محمد البساطي	الكبار والصغار حديث من الطابق الثالث	الهيئة العامة ١٩٧٠
٢١-	محمد جبريل	تلك اللحظة من حياة العالم	الهيئة العامة ١٩٧٢
٢٢-	محمد حافظ رجب	الكرة ورأس الرجل	دار الكتب ١٩٦٨
٢٣-	محمد ابو المعاطي	الوهم والحقيقة	الهيئة العامة ١٩٧٤
٢٤-	محمود عوض	الذي مر على مدينة اسكندرية	م . ك ١٩٧٤
٢٥-	ملك عبد العزيز	الجورب المقطوع	دار الفكر ١٩٦٢
٢٦-	نجيبه العسال	سطر مفلوط	الهيئة العامة ١٩٧١
٢٧-	نجيب محفوظ	تحت المظلة	دار مصر للطباعة ١٩٦٧
		خمارة القط الاسود	دار مصر للطباعة ١٩٦٩
		حكاية بلا بداية ولا نهاية	دار مصر للطباعة ١٩٧١
		الجريمة	دار مصر للطباعة ١٩٧٣
		ثرثرة على النيل	دار مصر للطباعة ١٩٦٦
٢٨-	هدى جاد	سطر مفلوط	الهيئة العامة ١٩٧١
		"نجيبه العسال، احسان كمال"	

١٩٧١	الهيئة العامة	القمر يقتل عاشقه	٢٩- وحيد حامد
١٩٥٤	دار الكاتب	ارخص ليالى	٣٠- يوسف ادريس
١٩٦٤	دار الكاتب	لغة الآى آى	
	دار العودة / بيروت	قاع المدينة	
	دار الهلال / مصر	النداهة	
١٩٧١	عالم الكتب	بيت من لحم	
١٩٧١	عالم الكتب	الاعمال الكاملة	
١٩٦٩	دار الأداب / بيروت	الزحام	٣١- يوسف الشارونى
١٩٧١	اخبار اليوم	آخر العنقود	
١٩٧٠	الهيئة العامة	ثلاث شجرات كبيرة /	٣٢- بحى الطاهر
		تنمر برتقالا	عبد الله
١٩٧٤	دار الحرية / بغداد	الدف والصندوق	

٢ - المراجع العربية والمترجمة

- ١ - ارنست فيشر ضرورة الفن الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢
ترجمة: اسعد حليم
- ٢ - الغربد كازان تطور الفكر الاميركي / دار المعارف
في القرن العشرين ترجمة ماهر نسيم
- ٣ - جان بول سارتر الجدار دار العودة/بيروت ترجمة
هاشم الحسيني
- ٤ - جلال العشري قصص قصيرة/كتابات معاصرة
القاهرة ١٩٦٨
- ٥ - جون فلتشر اتجاهات جديدة وزارة الاعلام
في الادب بغداد ١٩٧٤
- ٦ - راي. ب. وست / القصة القصيرة - الأدب الاميركي
في نصف قرن / ترجمة سميرة عزام
دار المعارف
- ٧ - رجاء النقاش ازمة الثقافة المصرية / دار الاداب/
بيروت ١٩٥٨
- ٨ - رشاد رشدي النقد والنقد الادبي / دار العودة / بيروت
- ٩ - سهير القلماوي محاضرات حول نظرية الرواية ١٩٧٣
- ١٠ - سيد حامد النساج تطور فن القصة القصيرة في مصر / دار الكاتب
اتجاهات القصة المصرية القصيرة
- ١١ - شكري عياد القصة القصيرة في مصر ١٩٦٨
- ١٢ - صموئيل بيكت بانتظار غودو دمشق/ترجمة هالة فرج
- ١٣ - عبد الرحمن
ابو عوف البحث عن طريق جديد
للقصة القصيرة في مصر الهيئة العامة
١٩٧١
- ١٤ - غالى شكري صراع الاجبال في
الادب المعاصر دار المعارف ١٩٧١

- ١٩٧٢ ذكريات الجيل الضائع وزارة الاعلام / بغداد
- ١٩٧١ الرواية العربية في دار الكتب
رحلة العذاب
- ١٩٦٣ ثورة الفكر في ادبنا الحديث / دار الاداب / بيروت
- ١٩٦٦ ١٥ - فؤاد دواره في القصة القصيرة سجل العرب
- ١٩٦٩ ١٦ - كامل زهيري الفاضليون اخبار اليوم
- ١٩٧٠ ١٧ - محمود السمرة أدباء الجيل الفاضل عمان / الاردن
- ١٩٧٤ في النقد الادبي المتحدة / بيروت
- ١٩٦٧ ١٨ - يوسف الشاروني دراسات في الرواية والمكتبة الانجلو / مصرية
والقصة القصيرة
اللامعقول في الادب
- ١٩٦٩ المعاصر دار الكاتب

المجلات:

- ١ - مجلة الآداب - البيروتية.
- ٢ - مجلة الآداب - المصرية.
- ٣ - مجلة الآداب الأجنبية - سوريا.
- ٤ - مجلة الآداب - المصرية.
- ٥ - مجلة الثقافة - المصرية.
- ٦ - مجلة جاليزى ٦٨ - المصرية.
- ٧ - مجلة الرسالة - المصرية.
- ٨ - مجلة الكاتب - المصرية.
- ٩ - مجلة القصة - المصرية.
- ١٠ - مجلة الهلال - المصرية.

Contemporary Currents of Short Story in Egypt

By

Dr. Ahmad Al-Zu'bi

1995

Ordered from

Hamada Establishment for University Services and Studies

Irbed - Jordan

Tel/Fax 270100

P.O. Box. 1284

Bibliotheca Alexandrina



1503155



دار الكندي للنشر والتوزيع
تلفاكس ٧٢٤٤٣٣٣ ص. ب ٨٩٣ - اربد



مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية
تلفاكس ٧٢٧٠١٠٠ ص. ب ١٢٨٤ - اربد - الأردن